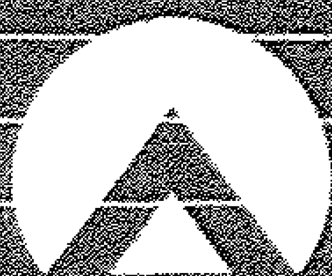
دكتور سيد البحراوى

صناع الثقافة الحديثة فى مصر

مبدعون ونقاد



مكتبة الأنجلو المصرية

صُنَّاع الثقافة الحديثة فى مصر:

مبدعــــون ونقـــــاد

صُنَّاع الثقافة الحديثة فى مصر:

مبدعـــون ونقــــاد

دكتور

سيد البحراوى

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

اسم الكتاب : صناع الثقافة الحديثة فى مصر
مبدعون ونقاد
اسم المؤلف : د.سيد البحراوى
اسم الناشر : مكتبة الانجلو المصرية
التنسيق الفنى : ميجا سنتر
اسم الطابع : مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقم الايداع : ٢٠٠٢/٥٢٧٢
الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-05-1902 -2

مقدمة :

عنوان هذا الكتاب مستوحى من الدراسة المنشورة هنا عن يحيى حقى . فحينما أمسكت بالقلم لأكتب عنه - بعد وفاته - قادنى القلم إلى اكتشاف ما أكنه من امتنان لهذا الرجل الذى أعطى حياتنا الثقافية فى كل المجالات تقريباً ، بحيث ساهم - دون شك - فى بناء كل مثقفينا من جيله والأجيال التالية . ومن ثم وجدت أنه جدير بالوصف أنه واحد من كبار صناع ثقافتنا الحديثة . وحين اجتمعت أمامى الدراسات والمقالات التى نشر معظمها عبر نحو خمسة عشر عاماً، وقررت نشرها فى هذا الكتاب ، وجدت فى إنجاز كل مبدع أو ناقد مساهمة ثرية فى صنع هذه الثقافة أيضاً ، ولذا حق لهم جميعاً ، أن يحملوا هذه الصفة : صناع الثقافة .

بديهى بالطبع أن تعريفنا للثقافة هو أوسع من الأدب والفن والنقد والفكر ، وهى المجالات التى انتمى إليها هؤلاء الكتّاب الذين يتناولهم هذا الكتاب ، الثقافة أوسع من كل مجالاتها لتصل إلى كونها نمط حياة كامل يتضمن القيم والسلوك والمشاعر والأفكار بالإضافة طبعاً إلى الإبداعات ، رسمية كانت أو شعبيه .

بهذا المعنى بالتحديد قصدت «الثقافة» فى هذا الكتاب . فليس المقصود هو مساهمة هؤلاء الكتاب فى مجال إبداعهم المحدد فقط وإنما أساساً مساهمتهم فى صنع نمط حياة الإنسان المصرى الحديث ، على أساس منظومات القيم التى قدموها للمواطنين وللعالم سواء كانوا قراءً أو مشاهدين أو مستمعين ، الصور التى قدموها لتساهم فى تشكيل الصورة العامة للوطن .

إن هؤلاء الكتاب ، والكاتبات ، بشر قبل أن يكونوا مبدعين ومفكرين ، وإبداعهم أو فكرهم هو جزء من بشريتهم ، من تكوينهم . ومن خلال إبداعهم أو أفكارهم رآهم الناس وقبلوهم أو رفضوهم . ومن خلال هذا اللقاء تشكلت خصائص مهمة للثقافة فى مجتمعنا الحديث .

إن الأدب والفن ليسا انعكاساً بسيطاً للحياة الاجتماعية وإنما هما تشكيل مركب من كل طبقات هذه الحياة ، أقصد الطبقات بالمعنيين الأفقى (الطبقات الاجتماعية) والرأسى أى مستويات التركيب الذهنى والنفسى لهذه الحياة فى

عناصرها الممتدة منذ القدم والتحولات التى تطرأ عليها كل لحظة .. والتناقضات الجوهرية ، على كافة المستويات ، التى تحرك هذه الحياة وتدفعها إلى الأمام أو تعيدها إلى الوراء . بهذا المعنى قدم كتابنا ثقافة المجتمع . وبانتماءاتهم المختلفة .. حاول كل منهم أن يضيف شيئاً خاصاً لملامح هذه الصورة . وهناك منهم من نجح ومنهم من لم ينجح . هذا الكتاب يحاول أن يرصد هذه الإضافات .. هذه النجاحات ، وتلك الإخفاقات .

لابد – ختاماً – من التأكيد على ماهو بديهى . ليس هؤلاء ، فقط هم من صنعوا ثقافتنا الحديثة ، فهناك الآلاف منهم ، ساهموا فى صياغتها ، بالإيجاب أو بالسلب ، منهم أموات وأحياء ، منهم من عرفت ومن لم أعرف ، من كتبت عنه ومن لم أكتب .

اخترت أن أقدم هنا إنجاز من كتبت عنهم ممن رحلوا عن عالمنا فقد اكتمل انجازهم ، وتجلت وعودهم ، وظهرت آثارهم أثناء حياتهم وبعد رحيلهم ، ولذلك كان رصدها وتقويمها أكثر قرباً من العلمية والدقة ، رغم أن مواقف مؤلف هذا الكتاب إزاء كل منهم تركت – لاشك – تأثيراً على وجهة النظر ، فقد أحببت بعضهم ودخلت معارك مع آخرين . أعترف بهذا مقدماً لكى يكون موقفى أكثر علمية . أردت أن أحيى ما أرى أنه قد أفادنا ، أو مازال يمكن أن يفيدنا، وأن أوضح أضرار ما رأيت أنه يعوقنا ويمنع تطورنا .. وما أشد حاجتنا إلى هذا الموقف النقدى فى اللحظة الراهنة .

سيد البحراوى

الجيزة فبراير ٢٠٠٢

 محمد المويلحى

محمد المويلحى

"حديث عيسي بن هشام"
التجسيد الإبداعى "لحداثة" محمد على

لا أحد بالطبع يستطيع أن ينكر الدور الهام الذى لعبه محمد على فى التاريخ المصرى ، أو الجهود الجبارة لإقامة الدولة المصرية الحديثة ، فى مختلف المجالات فى الزراعة والصناعة والبنية الأساسية بالإضافة إلى الجيش وما يتعلق به من مؤسسات ومصانع وترسانات ، ثم – دون شك – فى التعليم والثقافة .

غير أن السؤال البديهى الذى لابد أن يتبادر إلى الذهن ، بشأن تقييم هذا الدور وهذه الجهود هو : ماذا بقى من كل هذه الإنجازات بعد نهاية عصر محمد على مباشرة ؟

الإجابة – للأسف – هى : لم يبق الكثير . ويمكن الرد على هذه الإجابة بأن ضياع هذه الدولة الحديثة ليس مسئولية محمد على ، وإنما هى مسئولية الدول الكبرى التى تحالفت مع الباب العالى ضده . وهذا لاشك صحيح ولكنه لا يكفى للتفسير ، بل إن هذا فى حد ذاته ، يؤكد المسئولية الخاصة بمحمد على ذاته وبمعنى أدق بمشروعه الذى قام بصفة أساسية على أساس التطلع إلى الخارج ، تحالفاً أو صراعاً ، دون الانتباه إلى الداخل (الشعب) ليكون القوة الأساسية التى كانت تستطيع – لو وجدت وحدثت حقاً – الدفاع عن هذا المشروع لأنه فى هذه الحالة كان سيعتبر مشروعها هى ، وليس مجرد مشروع محمد على الذى فرض من أعلى ولم يصل إلى أعماق المجتمع الحقيقية .

لقد أراد محمد على أن يبنى دولة حديثة ، بالمفهوم الرأسمالى الأوربى للحداثة ، ولم يبذل جهداً حقيقياً للتعرف على امكانيات "التحديث" الحقيقية التى كانت متاحة ولو على نحو جنينى قابل للتطور والنضج . بل يمكن القول أن محمد

على فعل العكس وقضى على هذه الامكانيات مثلما قضى على دور العلماء والتجار والأشراف كما هو معروف ، وكما حول النظام الاقتصادى الذى كان ينبئ - عبر صراعاته - بإمكانيات تطور إلى احتكار شخصى له ، قبل أن يلحقه بالنظام الاقتصادى الرأسمالى الأوربى (أو الذى يسمى بالعالمى) [مثال : ادخال زراعة القطن]

إن إلحاق مصر ، بالنظام الرأسمالى لم يأت من منطلق الندية بل من باب التبعية ، لأن محمد على حاول أن يبنى مصر الرأسمالية بأدوات الرأسمالية الأوربية وليس بأدوات وقيم مصرية ، يقال أنها كانت مؤهلة لتحقيق ذلك لو سمح لها بالتطور والنضج . ومن يتابع كيفية بناء هذه «الحداثة» يستطيع أن يتأكد أنها قد تمت من خارج المجتمع المصرى أو فى قمته دون قاعدته العريضة ومثال إنجاز محمد على فى التعليم «الحديث» كافٍ لتوضيح هذا الأمر .

لم يكن محمد على راغباً فى أن يعلم المصريين لكى يكوّنوا مجتمعاً «حديثا» ، بل كان يريد عناصر منهم تستطيع أن تنفذ مشروعه «التنموى» فى الصناعة والجيش وغيرهما . ومن هنا فقد انتقى هذه العناصر من بين أبناء الأعيان وخلعهم من بيئاتهم ووضعهم فى نظام صارم مغلق يتعلمون فيه - على الطريقة الأوربية - بعيداً عن أهلهم الغارقين فى الجهل أو - فى أفضل الظروف - يتعلمون على الطريقة الأزهرية القديمة التى لا يمكن أن تصنع عقلاً حديثاً .

إن ما حدث فى التعليم ربما كان أخطر - فى نتائجه - مما حدث فى الصناعة والزراعة وغيرها من مجالات التنمية ؛ فانهيار هذه المجالات بعد وفاة محمد على ،كان ممكن إعادة بناؤه لو كانت هناك القوى القادرة والراغبة فى ذلك ، لكن محمد على لم يبن هذه القوى ، بل بنى فئة أو طبقة من المتعلمين ، انتموا ذهنياً إلى النموذج الأوربى (٢) فى التعليم وفى الحياة . والأهم أنهم كانوا اعتماديين (dependant) كما علمهم محمد على ونظامه ، بالإضافة إلى أنهم كانوا منفصلين انفصالاً تاماً عن المجتمع المصرى وقيمه ، ولا يملكون وسيلة الاتصال به اتصالاً حقيقياً . وهذه الطبقة كانت - مع غيرها من شرائح ملاك الأراضى والعسكريين - نواة الطبقة الوسطى الحديثة التى قادت مصر - مع تطورات واختلافات فى مراحل مختلفة - حتى الآن ، بفهمها للعالم فهماً تابعاً للنموذج الأوربى ، وإن فشل فللنموذج الإسلامى القديم ، لأن بنيتها الذهنية بنيت على نحو غير قادر على الإبداع ، نحو يؤمر فيستطيع ، وإن حاول الخروج (كما

فعل عرابى مثلا أو قادة ثورة ١٩ أو ضباط ١٩٥٢ وغيرهم) فهو خروج عاجز ، ناتج عن رد الفعل ، ومراهن –طوال الوقت– مثلما فعل محمد على نفسه ، على القوى الخارجية ، وليس على الشعب ، الذى لم يتح له أبدا أن يطور امكانياته الحقيقية لتحقيق حداثته الخاصة به التى تلبى احتياجاته وتنطلق منها ومن امكانياته الداخلية .

وكنموذج على هذه الحداثة التى حاولها مثقفو محمد على وامتداداتهم فى الأجيال التالية من المثقفين ، سنتوقف ببعض التفصيل عن محاولة تقديم شكل (أو نوع) أدبى حديث لم يكن موجودا فى التراث العربى ، وأقصد شكل (أو نوع) الرواية ، الذى بدا واضحاً أن المثقفين المصريين بدءا من رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك قد انتبهوا إلى وجوده فى الأدب الأوربى (والفرنسى بصفة خاصة) ، وحاولوا محاولات مختلفة أن يقدموا مثيلا له فى الأدب العربى ، يلبى احتياجات الشرائح الاجتماعية الجديدة التى نشأت منذ عهد محمد على كما سبق أن أشرنا .

لقد سار متعلمو محمد على فى سبيل تقديم الرواية إلى اللغة العربية فى اتجاهين واضحين منذ البداية . اتجاه ترجمة الروايات الأوربية حيث ترجم الطهطاوى مثلاً رواية تليماك لفنلون سنة ١٨٦٧ ، واتجاه محاولة كتابة رواية بالاستعانة بأشكال القص العربى القديم مثل الرحلة (تخليص الابريز فى تلخيص باريز لرفاعة ، وعلم الدين لعلى مبارك) أو المقامة كما هو الحال فى حديث موسى بن عصام للمويلحى الكبير ، وحديث عيسى بن هشام لابنه محمد المويلحى وليالى سطيح لحافظ ابراهيم وغيرها .

وسوف نتوقف هنا بصفة خاصة عند حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى لعدة أسباب . أولها أنه اعتبر أكثر تلك النصوص قرباً من الرواية إلى درجة أن بعض النقاد يعتبره الرواية العربية الأولى . والسبب الثانى أن محمد المويلحى يكاد يكون امتداداً طبيعياً – رغم أصوله التى تعود إلى ميناء مويلح بالجزيرة العربية – للمثقفين الذين عملوا فى الجهاز الإدارى لمحمد على وأبنائه . أما السبب الثالث ، فهو أن البطل الرئيسى فى «حديث عيسى بن هشام» أى «أحمد باشا المنيكلى» كان ناظراً للجهادية فى عهد ابراهيم ابن محمد على ، وقد أحياه الكاتب لكى يتجول به فى عصره (نهاية القرن التاسع عشر) (٣) بعين عصر محمد على ، وليكتشف مدى التدهور الذى أصاب البلاد بسبب غياب محمد على أو بمعنى أدق – مشروعه – كما سنرى .

رغم أن محمد المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) لم يشر فى كتابه من قريب أو بعيد إلى أنه يريد أن يكتب رواية ، إلا أن هناك العديد من المؤشرات التى تؤكد أنه كان يرغب فى ذلك . فهو على كل حال يعرف النوع الروائى ، وكان صديقاً لبعض كتابه الفرنسيين (ألكسندر دوما) . وفى عنوان كتابه الثانوى (فترة من الزمن) وهدفه الذى يزاوج بين المتعة أو التسلية والنقد الإصلاحى ، وفى صلب موضوع الكتاب الذى يعالج أزمة اجتماعية ونفسية عميقة ، فى كل هذا ما يؤكد أن النزوع الروائى كان قويا عند المويلحى .

وأغلب الظن أن المويلحى الذى ينتمى إلى الفكر الإحيائى قد حاول أن يكتب (شكلاً) روائياً مستعينا بشكل من التراث العربى القديم كان قد مات تقريباً قبل أن يعاد نشره قبل المويلحى بعقود قليلة ، أقصد شكل المقامة ، وخاصة مقامات بديع الزمان الهمذانى . فعنوان كتاب المويلحى هو إحياء أو استدعاء الراوى مقامات الهمذانى ، وهو «حديث» وليس «قصة» . وتبدأ الفصول - فى معظمها - بنفس صيغة المقامة : «حدثنا عيسى بن هشام» . وكل فصل يكاد يكون مستقلاً بنفسه ، ليبدأ الفصل التالى له بنفس الصيغة الانفصالية (حدثنا...) . والأهم من ذلك هو هدف الكتاب الذى يعلنه المؤلف فى مقدمة الطبعة الرابعة قائلا «هذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان فى نفسه موضوعاً على نسق التخييل والتصوير ، فهو حقيقة متبرجة فى ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائض التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها» (٤) .

هذا الهدف التعليمى الإصلاحى الذى يستعين بالخيال والتصوير يكاد يكون هو نفس هدف المقامة القديمة . والمويلحى يؤكد هذا حين ينص تحت العنوان مباشرة - على غلاف الكتاب - القول المأثور «كان النبى عليه الصلاة والسلام يمزح ولا يقول إلا حقاً» . ويضاف إلى كل ذلك لغة الكتاب المسجوعة المتقعرة المليئة باستشهادات من النصوص القرآنية والشعرية ومن الأحاديث النبوية وغيرها من المأثورات .

هذه الملامح ، بالإضافة إلى الطابع الكاريكاتيرى فى تقديم الشخصيات (وصفها ، دون عمق كافٍ) ، والوقوع فى أسر الزمن الدائرى ، الذى حول الكتاب إلى مجموعة من الدوائر المتماسة التى لا تنفتح على بعضها فى حركة درامية

متصاعدة ، كل هذه الملامح تؤكد اعتماد المويلحى على المقامة بشكل واضح لا لبس فيه . وهنا يأتى السؤال : هل فعلاً استفاد المويلحى من المقامة فى بناء رواية؟ الإجابة هى بالنفى . فلا هو نجح فى التواصل حقاً مع المقامة ، ولا نجح فى بناء الرواية .

لم يتواصل مع المقامة لأنه لم يحدث القطيعة الضرورية معها ، لم (يغربل) خصائصها المختلفة ، ليسقط منها الميت ، ويعيد نظم الحى فى نسقه هو الجديد . وهو لم يستطع أن يفعل ذلك ، لأنه كان ذا عقلية إحيائية ناقلة من ناحية، ولأنه – من ناحية ثانية – لم يكن يملك حقاً نسقاً جديداً ، نقصد النسق الروائى الحديث . ولأن الأمر كذلك فلقد لجأ إلى المقامة ، فى حين أن المقامة بالتحديد لا تصلح – كنوع أدبى – لأن يستفاد من بعض عناصرها فى البناء الروائى ، نظراً لتقعر لغتها ، وكاريكاتيرية شخصياتها ولهدفها الوعظى التعليمى ، بالإضافة طبعاً إلى قصرها .

فى المقابل ، فإن هناك بعض الأشكال الشعبية التى كانت ما تزال حية بين الناس مثل السير الشعبية أو حتى الحكايات عربية. تحمل بعض العناصر القوية ، التى يمكنها أن تساهم فى تخليق شكل أو أشكال روائية غربية والتجربة الأوربية فى الرواية – كما يشير ميخائيل باختين وغيره (٥) – تدعم هذا الرأى حيث أنها قد استفادت فى بدايتها من أشكال القص الشعبية لدى الجوالة وفى الكرنفالات الشعبية وغيرها (ويمكننا أن نضيف أنها قد استفادت من قصص ألف ليلة وليلة التى كانت قد تحولت إلى قصص شعبى أوربى حين تمثلها الناس وهضموها) .

وهنا نعود لنؤكد أنه فى مقابل ذلك ، لم يتمثل المويلحى عناصر المقامة ولم يهضمها ولم يفقدها ماضويتها ، فظلت عبئاً ثقيلاً رازحاً على الهم الحديث ، ولم ينجح المويلحى – لهذا السبب – فى أن يقدم التصوير الحديث لأزمة المجتمع ، ولا أن يقدم الحل المناسب لهذه الأزمة .

إن المويلحى حيث كتب حديثه لم يكن يحاول أن يقدم مجرد عمل فنى ، بل عمل فنى جديد يلبى احتياجات اجتماعية جديدة تولدت فى المجتمع نتيجة نشأة الطبقة الوسطى الجديدة مع عهد محمد على ومحاولة للإمساك بأزمة هذه الطبقة التى كان ينتمى إليها ، والتى تمثلت فى قوله فى نهاية الرحلة الأولى مفسراً الفساد والخلل فى المجتمع : «السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال

معايشهم ... لا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضية مسلمة ، وظنوا أن فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة ، والآداب الطاهرة » ...إلخ (٦) .

فبعد أن طاف الراوى ببطله (أحمد باشا المنيكلى) فى كافة أرجاء المجتمع المصرى فى نهايات القرن قبل الماضى وأوئل القرن الماضى ، وشاهدا معاً كل مظاهر الفساد والتحلل والأدواء ، توقفَ ليسأل عن السبب ، فإذا هو فى تقليد الشرقيين للغربيين فى كل شئ . وهذا صحيح بالطبع . لكن المويلحى فى نص لاحق (فى نفس الصفحة) يرد هذا التقليد إلى «ما أعقب العزة السابقة من البطر والأشر ، وما يتولد عنها من طول التوانى والتواكل ، وسوء التراخى والتخاذل ، فغفلوا عن ماضيهم وذهلوا عن حاضرهم ، ولم يكترثوا لمستقبلهم ، وقعدت بهم هماتهم عن مشقة التكاليف التى كان يتباهى أسلافهم باحتمالها .... » (٧) .

وهذا التفسير الأخلاقى قد يكون صحيحاً أيضاً ، لكن المعاصر للمويلحى لا يستطيع أن يعتبره السبب الوحيد فى اللحظة التى كان قد وقع فيها الاحتلال الإنجليزى لمصر ، ويتم إلحاقها – استعمارياً – بالسوق الرأسمالى العالمى .

ومع ذلك فحتى لو وافقنا المويلحى على تفسيره ، فإن الحل يكون بمراجعة النفس والعمل على تغيير النفوس من الداخل ، ولكن المويلحى لا يفعل ذلك ، بل ينتقل إلى أوربا (باريس) فى الرحلة الثانية من الكتاب ليقدم حالة واضحة من الذى كان يرفضه من قبل أى حالة الانبهار ، وليصل فى النهاية – على لسان الحكيم الفرنسى – إلى حلٍ متناقص وتلفيقى . يقول :

«لهذه المدنية (الغربية) الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ، ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم ، وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصدُّ عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم ... » (٨) .

والنص تكرار لما سبق ولكن به إضافة مهمة ، هى أن ما ينفعنا وينبغى أن

نأخذه من الغرب هو «جليل الصناعات وعظيم الآلات» أى التكنولوجيا ، أما ما نحن بغنى عنه فهو الأخلاق والعادات . وهذا هو الفصل الثنائى المثالى الغريب (والذى ما يزال يسيطر على أذهان الكثيرين منها حتى الآن) بين الانتاج المادى والانتاج الروحى . وهو فصل غير صحيح علمياً ، ومستحيل عملياً . أما إذا حدث ، كما هو الحال الآن ، فإنه يؤدى إلى خلل حاد فى الشخصية الانسانية وفى بنية المجتمع كله ، يصل إلى حدّ الشيزوفرينيا .

وهنا لابد أن نلاحظ أنه من الطريف ، أن هذه الدعوة إلى التمسك بأخلاق الماضى (ومن هنا يمكن أن نفهم عودته للاستعانة بالمقامة) ، ينتهى به الأمر إلى تكريس ايديولوجية الرأسمالية الأوربية التى كانت تسعى فى ذلك الوقت – وما زالت– للسيطرة على أسواق الشرق حتى عبر الاستعمار العسكرى المباشر والاستيطان . فالمويلحى حينما يعتبر أن التكنولوجيا والبضائع الأوربية هى أجود ما فيها يدعو إلى استيرادها دون حرج ، طالما أننا سوف نتمسك بفضائل أخلاقنا وجميل عاداتنا ، وهو – كما سبق القول – المستحيل كما أثبت التاريخ .

هنا يمكننا القول أن العودة إلى الماضى لم تكن عودة صحيحة لأنها كانت من منطلق الذهنية التابعة ، التى وقعت أسيرة الانبهار بالحضارة الغربية ، فأدى بها هذا الانبهار إلى عدم قدرتها على إحداث الانقطاع ، التواصل الحقيقى ، مع الماضى ومع الحاضر ومع المستقبل المتوهم (أى النموذج الأوربى) . ينطبق هذا الأمر على التعامل مع المقامة ومع الأخلاق والعادات ، وينطبق أيضاً على التعامل مع الرواية ومع التكنولوجيا الغربية (والكتاب يقدم هذه المفاهيم على نحو يكاد يجعلها مترادفات) . ومثلما فشل المويلحى فى الاستفادة من المقامة لإنجاز رواية ، فشل أيضا فى المزاوجة بين الأخلاق القديمة والتكنولوجيا الأوربية ، ففشل أخيراً فى فهم أزمة المجتمع وفى تقديم حلٍ لها جمالياً وفكرياً (٩) .

وهذا الفشل فى تقديرى – هو من ناحية نتاج مشروع محمد على التحديثى الذى سبق أن وصفناه ، ويكاد – فى نفس الوقت – أن يكون مماثلاً له ، ومع ذلك، وهو الأخطر ، فالكتاب يحاول إحياءه وتجديده دون انتباه لأزمته واستحالة تحقيقه . وهو خطر لم يقف عند هذا الكتاب ومرحلته ، بل أمتد ، وإن بأشكال مختلفة فى مختلف جوانب حياتنا وثقافتنا حتى اللحظة الراهنة ويكاد يكون مسئولا عن جوهر أزمتنا الحديثة بصفة عامة (١٠) .

الإحـــالات

(١) راجع وجهة النظر هذه فى كتاب :

Peter Gran : Islamic Roots of capitalism . university of texas press . Austin 8 London . 1979

(٢) راجع حول هذه القضية تفصيلا كتابنا : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات ، القاهرة . ١٩٩٣

(٣) نشر الكتاب سنجماً فى صحيفة مصباح الشرق فيما بين ١٨٦٨ – ١٩٠٢ ثم صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٧

(٤) الحديث فى طبعته الرابعة ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧ .

(٥) راجع باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة . دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ١٩٨٧ . وكذلك كتاب «نظرية الأدب» لمجموعة من العلماء السوفيت ، ترجمة جميل نصيف التكريتى . بغداد ١٩٨٠ ص ٢٢٥ وما بعدها .

(٦) الحديث ، ص ٢٥٢ .

(٧) الحديث ، ص ٢٥٢ .

(٨) نفسه ص ٣١٥ .

(٩) راجع حول هذه القضية تفصيلا كتابنا «محتوى الشكل فى الرواية العربية» الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦ . وهو الذى اعتمدنا عليه أساساً فى هذه الورقة ، مع الايجاز والإضافات المفهومية الجديدة .

(١٠) راجع حول هذه الأزمة كتابنا الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية . دار مريت للنشر . القاهرة ، ١٩٩٩



طـــه حسين

 طه حسين

طه حسين هو النموذج الأكثر تمثيلاً للمثقف العربى الحديث. وليس ثمة علاقة هنا مبدئياً مع الحداثة المختلف حولها فى فكرنا العربى المعاصر. فصفة «الحديث» لطه حسين، تعنى. فى هذه البداية غير القديم، وغير المعاصر أيضاً. ولعلنا كنا فى غنى عن هذا التوضيح، وعن إستخدام الصفة نفسها، لو أننا تذكرنا أن جيل طه حسين هو أول جيل يجوز أن نطلق عليه مصطلح مثقف بالمعنى الدقيق الحديث.

كيف نعرف طه حسين ؟

تنبع نموذجية طه حسين – ومن ثم أهميته – من عوامل متعددة ، صنعت منه هذه الظاهرة ، يأتى على رأسها جميعاً خاصية شخصية تميز بها طه حسين ، أو ساهمت فى تكوينها عوامل أسرية وبيئية وإجتماعية . هذه الخاصية هى قوة الإرادة والصلابة فى المواقف التى إختار أن يقفها فى حياته ، مهما كانت المعوقات التى تقف حائلاً دونها .

ولاشك أن النشأة فى بيئة متقشفة إقتصادياً ، وطبيعياً ، كانت أرضية قوية إستندت إليها شخصية طه حسين . وخاصة أن هذه النشأة أدت به إلى حيازة أخطر العوامل التى أثرت فى حياته ، سلباً وإيجاباً . أقصد كفّ البصر ، الذى كان كفيلاً بأن يحوله إلى فقيه قرية يقرأ القرآن على المقابر أيام الخميس أو فى المناسبات . ولكن إرادته مع مساعدات إجتماعية أخرى ، جعلته يحول هذا الكف إلى مزية عظيمة ، وبهذا صنع من نفسه أسطورة لدى الجماهير ، وخاصة حينما أصبح «الوزير الأعمى» .

ولاشك أن وصول طه حسين إلى كرسى الوزارة «قبل ١٩٥٢» لم يكن يمكن أن يحدث بمجرد الإرادة القوية أو حتى بالثقافة الواسعة التى إمتلكها طه حسين . وإنما لابد من تدرج فى المناصب ، لم تكن عمادة كلية الآداب ، أو رئاسة جامعة الإسكندرية هى بدايتها . بل كان السفر إلى باريس للحصول على أول دكتوراه فى مصر هو البداية . وهذه البداية ، لم تكن لتحدث لولا تبنى إجتماعى من الطبقة الوسطى المصرية لطه حسين . والعلاقات بين طه حسين وأسرة عبدالرازق وعبدالخالق ثروت ، والمساندات العديدة التى قدموها له معروفة . وكذلك الأمر بالنسبة لحزبى الأحرار الدستوريين ، والوفد . (١) ولقد سبق لى أن استنتجت من هذه العلاقات نوعاً من الصعود الطبقى ، أو الإنفصال عن الطبقة الأصلية ، والانتماء إلى طبقة أخرى هى البرجوازية المصرية الحاكمة (٢) .

إن هذا الوضع الإجتماعى لم يكن هو الأساس الذى أهّل طه حسين لأن يكون هذه الظاهرة الثقافية ، وإن كان صيت «الشخصية العامة» ، قد ساهم لاشك فى إنتشاره وذيوع ذكره . أما الذى جعل منه هذه الظاهرة الثقافية ، فهى مجموعة عناصر بعضها يتعلق بشخصيته أيضاً ، وبعضها يتعلق بالإطار العام للتوجه الثقافى السائد آنذاك فى مصر ، والذى وجد له سنداً فى أوروبا وفى فرنسا بصفة خاصة . أما العناصر التى تتعلق بشخصيته ، فهى الصدامية واتساع الأفق . وأما مايتعلق بالتوجه الثقافى فهو الموسوعية فى المعرفة والإنتاج ، بل وفى السلوك الإجتماعى والحياتى أيضاً .

لقد تجلت صدامية طه حسين بوضوح لأول مرة مع الأزهر ، قبل أن يسافر إلى أوروبا أو يعود منها ، وذلك حين قرر أن يهجر الأزهر ويلتحق بالجامعة الأهلية «المدنية» . وتواصلت هذه الصدامية ، المستندة – دون شك – على قوة الإرادة ، والمتصلة أيضاً بسعة الأفق مع الأزهر وغيره من مؤسسات الدولة ، كما تجلى بوضوح فى الموقف بشأن كتاب «فى الشعر الجاهلى» ، وفى إستقالته من عمادة كلية الآداب أو إقالته وعودته محمولاً على الأكتاف . لقد كان إصطدام طه حسين بالأزهر منذ البداية إصطداماً بالمجتمع التقليدى بمؤسساته وقيمه الأبوية المنغلقة ، وكان هو يحمل فكراً فردياً متفتحاً ، ويحمل رغبة ، ولو غامضة فى البداية بنمط آخر من المجتمع ، تبلورت هذه الرغبة فيما بعد – إثر تعرفه على المجتمع الأوروبى هو وغيره من أبناء جيله وأساتذته – فى مشروع ليبرالى عقلانى يمكننا أن نصفه ونحن مطمئنون ، بأنه رأسمالى ، فى الإطار العام وإن إختلفت التفصيلات والملامح . ولعل نسق القيم الذى بدأت بذوره فى كتبه «ذكرى

أبى العلاء ، و «فى الشعر الجاهلى» ومقالاته «حديث الأربعاء» ، أن يكون هو النسق الذى تبلور ونضج فى «الفتنة الكبرى» ، و «مستقبل الثقافة فى مصر» بل وفى أعماله الإبداعية «دعاء الكروان» ، و «شجرة البؤس» ، و «المعذبون فى الأرض» ، مع «الأيام» بالطبع .

فى دراستنا لمنهج طه حسين النقدى إستنتجنا عناصره الأساسية كما تبدو فى كتاباته الأولى ، وخاصة أشهرها «فى الشعر الجاهلى» وهى : ربط الأدب بالمجتمع ، الجبرية ، التاريخية ، التطور . وهى عناصر تستند إلى عناصر مشروعه الفكرى ، التى تبلورت أيضاً فى نفس الكتاب وهى : الشك ، العلمية ، الوضعية ، التاريخية . وهذه العناصر الفكرية التى شكلت نسق طه حسين الفكرى، وإن كنا قد رأيناه نسقاً مليئاً بالتناقضات ، لايمكن إلا أن تكون من نتاج مفكر عقلانى فردى ، حر «أى ليبرالى» (٣) . وهى الخصائص الفكرية للمجتمع الرأسمالى «وليس ماقبله» . وهى أيضاً الخصائص التى تميز مفكراً إنسانياً «أى هيومانياً» يحلم بالعدالة ، ويرفض الظلم ، والجهل ، والمرض . وتلك هى القيم التى تبلورت فى كتاباته بعد ذلك ، وخاصة الإبداعية ، وشبه الإبداعية . كما ظهرت آثارها فى مواقفه فى الحياة والمجتمع ، وخاصة فى مناداته بالتعليم للمجتمع ، لأنه كالماء والهواء . وهذه القيم الإنسانية ، هى التى رأى فيها البعض حلماً إشتراكياً ، وأرى فيها طموحاً إلى مجتمع رأسمالى رشيد وعاقل ، أو ذكى . ولاشك أن عاقلاً يمكن أن يتصور أن مثل هذا المجتمع يعادى هذه القيم ، وكل من عرف المجتمعات الأوربية ، يعرف أن هذه القيم متحققة بالفعل ، وليست مجرد شعارات، فى المصانع والمدارس والقرى ، فى إطار صراع القوى بين أصحاب الأعمال والعمال والموظفين .. إلخ .

وعلى هذا الأساس فقد بدا طه حسين فى كتاباته وخاصة الصحفية ، وفى معاركه ، أقرب إلى «داعية الإصلاح» أو «المصلح الاجتماعى» ، وكان فى هذا شبيهاً بالجيل كله ، أو لنقل بكتّاب المرحلة «الليبرالية» كلها . وقد إقتضى هذا مع أسباب أخرى تتعلق بطبيعة مثقفى تلك المرحلة الذين إستندوا إلى نموذج المثقف التنويرى الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، أن يتسع أفق طه حسين وأفقهم ، وأن يمتد هذا الإتساع ليشمل موسوعية المعرفة والإنتاج . ومن يراجع إنتاج طه حسين الضخم ، سوف يكتشف أنه يتسع لكل شىء فى الحياة الاجتماعية والسياسية . وبمعنى أدق أنه يطرق كافة مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية . فمن علم اللغة، والنقد الأدبى ، وتاريخ الأدب ، والعروض ، والبلاغة ، والأدب المقارن ،

والترجمة ، إلى الفلسفة ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، والسياسة ، والإقتصاد ، والقانون ، والتربية ، والأساطير ، والدين . من العلم الذى يمتزج أحياناً بالتأمل ننتقل إلى الإبداع المتنوع بين الروايات والقصص القصيرة والخواطر ... إلخ .

ولقد كانت هذه الموسوعية ، كما قلنا ، ضرورة «تنويرية» ، ولكنها كانت أيضاً أحد العوامل التى صنعت ظاهرة طه حسين الثقافية ، لأنها أخرجته من إطار العالم المتخصص إلى آفاق «المثقف العام» الذى يصل إلى القراء ، أياً كانت إهتماماتهم ، عبر الصحف والمجلات . بالإضافة إلى المثقفين بمختلف تخصصاتهم . فإذا أضفنا إلى هذا كله الشخصية السياسية العامة ، والكفيف الذى صنع نفسه ووصل إلى أرقى المناصب ، والصلة الحميمة بفرنسا وبالغرب ، لأدركنا أهمية ظاهرة طه حسين ، وخطورته كنموذج أدق للمثقف الحديث الذى تدور حوله أعنف المناقشات حتى الآن .

إن من يحاول أن يجد تصنيفاً دقيقاً يدرج فيه الآراء التى قيلت حول طه حسين ، سوف يفشل ، فيما أعتقد ، فشلاً ذريعاً لكثرة ما كتب عنه ، ولكثرة الإتفاق والإختلاف حوله كلياً أو جزئياً .

ومع ذلك فاعتقادى هو أن إستقطاباً محورياً ظلت تدور حول المعركة مع طه حسين ، بين تيارين كبيرين فى الفكر العربى الحديث والمعاصر . هما تيار الفكر الدينى ، وتيار الليبرالية المتمثلة حالياً فيمن يسمون أنفسهم بالتنويريين واللاحقين بهم من اليساريين . فالفريق الأول مايزال يرى فى طه حسين ملحداً – رغم أنه نفى ذلك مبكراً فى التحقيق مع الكاتب العام حول كتاب «فى الشعر الجاهلى» – وهو إتهام مازال معلقاً فوق رأس طه حسين .

وما زال هذا الفريق .«الإسلامى» يرى فى طه حسين تغريبياً وهادماً للتراث والدين الإسلاميين «رغم ماكتبه عن الإسلام ، ورموزه ، وتاريخه ، بمنظور إيجابى» . ومازال بعض الإسلاميين يرى طه حسين عميلاً للغرب ، وليس تغريبياً فقط !

وفى المقابل ، إتخذ التنويريون المعاصرون من طه حسين إماماً ومرجعاً أعلى ، ونموذجاً يحتذى لإعلاء قيم العقل والحرية والإبداع والإستنارة . وإذا كان فى الفريق الأول من يحفز هجومه على طه حسين مصالح سياسية وفردية . ففى الفريق الثانى أيضاً سنجد من يفعل نفس الشئ . وإذا كانت المصالح السياسية هناك لخدمة الدولة الدينية ، فهى هنا لخدمة الدولة المدنية التى يتصور البعض للأسف

أنها متمثلة فى الحكومات القائمة الآن . أما المصالح الفردية فأظن أنها تتفق بين الفريقين . فهى لاتعدو أن تكون الحصول على الشهرة أو المال من وراء الكتابة عن شخصية لامعة كطه حسين ، أو بيع أفكاره لجهات نشر أو حكومات ، أو ما إليها . غير أن بين الفريقين أناساً شرفاء دون شك ، يبحثون فى طه حسين أو ضده ، عن حل للأزمة العميقة التى يعيشها الإنسان العربى ، وضمن هؤلاء أضع بعض التقدميين الشرفاء الذين تراجعوا عن هجومهم المبكر على طه حسين ، إلى تأييد له باعتبار أنه هو «الحل» فى مواجهة الردة السلفية العاتية التى تهدد حاضرنا ومستقبلنا وماضينا أيضاً .

وتقديرى أن إستمرار هذا الإستقطاب فى هذه المعركة حتى الآن ، أياً كانت دوافعه ، هو مظهر واضح للأزمة الثقافية والإجتماعية التى نعيشها ، لأنه يعنى على الأقل ، أننا مازلنا واقعين فى أسر الإستقطاب الأيديولوجى الموظف لأغراض سياسية مباشرة ، ومازلنا – من ثم – غير قادرين على إنتاج معرفة علمية حقيقية بواقعنا وبفكرنا حتى الحديث منه . ومازلنا – ولهذا السبب – غير قادرين على أن نستنتج من هذه المعرفة حلاً للأزمة التى نعيشها . والمحصلة إذن هى أننا نعمل باستمرار على تكريس الأزمة ، والدليل الظاهر هو أن شخصية أو ظاهرة ثقافية هامة مثل طه حسين ، مازالت غير معروفة معرفة علمية ، ومن ثم ليست منتجة – بالمعنى العميق – فى حياتنا أو فى حياته . وهذا ليس إلا مثالاً لمواقفنا وإنتاجنا الثقافى المعاصر المدفوع بدوافع غير علمية وغير موضوعية ، وإنما بأهداف مصلحية وبصيغ شعارية فجة .

ويمكن أن يقال إننى حين أنادى بإنتاج معرفة علمية موضوعية بـ «طه حسين» ، فإنما أطمح إلى مستحيل لأن الذات الدارسة تتدخل بالضرورة فى إنتاج المعرفة . وهذه قضية ضخمة لامجال للكتابة عنها هنا . إننى فقط أوضح أننى لست ضد تدخل الذات المنتجة فى موضوع الدراسة ، ولكنى أطالب هذه الذات أن تحاول الوعى بمصالحها وهى تنتج ، وخاصة إذا كانت مصالح صغيرة ودنيئة . وأن تتغيا الوصول إلى الحقيقة فى ذاتها ، مهما تعارضت مع هذه المصالح ، وأن تضع الصالح العام فوق المصالح الضيقة . على هذه الأسس أتصور أنه لابد أولاً من تحجيم طه حسين كشخص ، والتعامل معه على أنه ظاهرة . بمعنى أنه لابد من النظر إلى طه حسين كنموذج للمثقف «الليبرالى» يشمله هو وجيله . وأن يدرك خصائصه الشخصية كجزء من هذا الإطار العام . وأن يتعامل مع إنتاجه وسلوكه

لا باعتباره إنتاجاً لفرد هو طه حسين ، بقدر ماهو إنتاج طه حسين الذى سمح له به مجتمعه .

ولعل مثال معركة كتاب «فى الشعر الجاهلى» أن يوضح ما أريد الوصول إليه . فلو أن طه حسين قد كتب هذا الكتاب فى ظروف أنضج وأعمق ، لما كان الهجوم عليه قد وصل إلى هذا الحد . ولو كان قد وجد أنصاراً أوسع وأقوى لما كان الكتاب قد وئد فى مهده ، ولكان له ولنسق قيمه وجود آخر ، فى مجتمعنا المعاصر المعادى تماماً له . هذا المنظور الشامل سوف يسمح لنا بأن نبتعد عن التعامل مع طه حسين كعميل ، أو تغريبى ، أو ملحد من ناحية أو كعصامى وبطل ونموذج يقتدى به من ناحية أخرى . وفى هذه الحالة سوف نستطيع أن نرى مشروع طه حسين فى إيجابياته وسلبياته ، فيما أنجز وفيما أخفق فى إنجازه . ثم فى العوامل التى أدت إلى كل هذا. وهنا يمكننى فقط أن أشير إلى النتيجة النهائية لدارستى لطه حسين والتى رصدت بعض عناصرها فى بداية هذا المقال .

كان مشروع طه حسين يمتلك كل مقومات الثورة ، سواء للأسباب الشخصية أو لظروف المد الوطنى والإجتماعى ، منذ بداية القرن العشرين . ولقد أدرك طه حسين نفسه هذه الإمكانية وأعلنها فى مواقع متعددة من كتاباته . غير أن هذه الثورية لم تتحقق فى المشروع لأسباب بعضها خاص بالمشروع نفسه ، وبعضها خاص بالظروف الاجتماعية التى تلقته ، ولأن الجانبين متصلان ، يمكننا أن نقول أن هذه الظروف الاجتماعية هى المسئولة أيضاً عن إجهاض هذا المشروع من داخله ، أى أنها مسئولة أيضاً عن أزمة المشروع .

أزمة مشروع طه حسين التنويرى العقلانى المتحرر ، هى أزمة المشروع البرجوازى المصرى ، رغم أن طه حسين لاشك كان أكثر فصائلها - إذا جاز هذا التعبير هنا - تقدماً ، لأنه كان أكثرها إنتماء للمجتمع ومعرفة به ، وأكثر إصراراً على تعميق وعيه وتوسيعه . ومع ذلك فإن هذا المشروع لم ينج من الجرثومة الأساسية التى حكمت تكوين وحركة وطموح هذه البرجوازية ، أقصد جرثومة التبعية . وما أعنيه بالتبعية هنا ، ليس هو الغزو الثقافى ، ولا التغريب . وإنما أقصد تبعية ذهنية فى التكوين الذهنى ، للمثقفين العرب المحدثين ، والمعاصرين أيضاً للنموذج الحضارى الغربى ، أى نموذج التطور الرأسمالى الأوروبى . ورغم أن هذه التبعية قد نتجت عن تبعية مادية - أى اقتصادية ، ووجودية - من قبل الطبقة الوسطى للإستعمار الغربى فى مراحله المختلفة ، فإن التبعية الذهنية قد

صار لها قدر من الإستقلالية ، بحيث ظلت قائمة ، وإن إنتهى الإستعمار ، وإن إنتهت التبعية الإقتصادية ، وأصبحت هى ، بالذات ، مانسميه الإستعمار الجديد ، الذى سوف يزداد هيمنة مع التطورات السياسية والتكنولوجية والمعلوماتية الجديدة والقادمة . فرغم أن المقولات العامة لعقلانية طه حسين كانت ومازالت صحيحة وضرورية ، متناقضة إلى الدرجة التى تقتل بعضها بعضاً . وكانت تحمل فى داخلها آثاراً قوية من التراث القديم القادر على نفى جديدها وإبقائه كمجرد إطار خارجى وشعار عام . والسبب هو أن طه حسين إستقى هذه المكونات من الثقافة الفرنسية دون أن يعانيها معاناة المنتج ، وكان مؤهلاً لأن يستقيها من تجاربه ومعاناته الخاصة كواحد من أبناء الشعب المصرى الفقراء (٤) .

وحين خرجت هذه المقولات على هذا النحو الصدامى والهش – بسبب عدم إتساقها – لم تجد مدافعين أقوياء ، لأن الطبقة المنوط بها الدفاع ، والمستفيدة من هذا النسق كانت هى الأخرى ضعيفة وهشة ومتناقضة ومتخلفة لأنها أيضاً تابعة ذهنياً ، رغم أنها كانت سياسياً تسعى للإستقلال عن الإنجليز ، وتدعو إلى الحرية والديموقراطية .

من هنا ، فإن تقديرى أن ثورة طه حسين قد أجهضت ، وأن مشروعه قد فشل فى حين كان ضرورياً أن ينجح لو كانت الظروف التى أنتجته وتلقته مختلفة . وأن فشله قد كان حلقة فى سلسلة من الهزائم الفكرية المتتابعة التى عاشها العقل العربى الحديث ، والنتيجة هى مانعيشه الآن من ردة سلفية ، وتكريس للتبعية ، وتهديد فى الوجود ذاته .

وبعد ذلك يبقى السؤال الذى يحتاج إلى إجابة :

هل يمكن إعادة مشروع طه حسين الآن ؟

في الشعر الجاهلي : ثورة متناقضة

يصف طه حسين – فى تمهيده لكتاب «فى الشعر الجاهلى» الصادر سنة ١٩٢٦ منهج الكتاب بأنه «يقلب العلم القديم رأساً على عقب» (٥) . ويصف نتائجه بأنها «إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى أى شئ آخر» (٦) .

ولو أننا تبنينا مفهوم الثورة العلمية على أنها «تغير نوعى فى طرق البحث النظرى وفى نمط التفكير العلمى» (٧) يؤدى إلى «انتقال للمشاكل المقدمة للبحث العلمى وللمعايير التى بموجبها يقرر الاختصاصيون مايجب اعتباره مشكلة مقبولة أو حلاً شرعياً» (٨) ، لأمكننا أن نوافق طه حسين على وصف إنجازه بأنه ثورة فى مجال التفكير الأدبى الحديث فى مصر . وهى ثورة واكبت ثورات عدة فى مختلف مجالات الفكر والفن بل والحياة المصرية فى الربع الأول من القرن العشرين . ولعل أبرز هذه الثورات ثورة سيد درويش فى الموسيقى ، ومختار فى النحت ، وقاسم أمين فى تحرير المرأة وعلى عبدالرازق فى «الإسلام وأصول الحكم» . وهى جميعاً ثورات قامت على أرضية الثورة الأم ، ثورة الشعب فى سنة ١٩١٩ بقيادة البرجوازية المصرية الوليدة الفتية المليئة بالتناقضات .

وإذا كان كتاب «فى الشعر الجاهلى» هو الذى مثل اللحظة الثورية الأعلى وأثار ما آثار من معارك ومجادلات ، فقد كانت له تمهيدات متعددة شارك فيها الكثيرون من أمثال أحمد ضيف بكتابه بلاغة العرب سنة ١٩٢١ ، ومحمد حسين هيكل فى دعوته إلى النقد الموضوعى وزكى مبارك فى رسالته عن الأخلاق عند الغزالى سنة ١٩٢٤ ، بل ومساهمة طه حسين نفسه فى كتابه – ذكرى أبى العلاء ومقالات «حديث الأربعاء» سنة ١٩٢٤ .

كانت هذه التمهيدات قد ألقت البذور الأولى المتتابعة لرفض النموذج السائد فى دراسة الأدب وفى تدريسه ، وتأكيد الحاجة إلى نموذج جديد يلائم احتياجات الطبقة الجديدة والعصر الجديد . ومن هنا فإن طه حسين يبدأ كتابه بالهجوم الحاد على النموذج القديم قائلاً :

«ليس فى مصر أساتذة للغة العربية وآدابها ، وإنما فى مصر أساتذة لهذا الشئ الغريب المشوة الذى يسمونه نحواً وما هو بالنحو ، وصرفاً وماهو بالصرف وبلاغة وماهى بالبلاغة ، وأدباً وماهو بالأدب ، إنما هو كلام مرصوف ، ولغو من القول قد ضم بعضه إلى بعض ، تكره الذاكرة على استيعابه فتستوعبه ، وقد أقسمت لتتقيئنه متى أتيح لها هذا » (٩) .

ومن ثم فلابد من منهج جديد يقوم على عدم التسليم بما سبق قوله والبحث من جديد على أسس موضوعية ، أو لنقل وضعية تعتمد على الملامح الآتية :

١- أن الأدب صدى للحياة ، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق إلى دراسة مختلفة جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية . وهذا مافطه طه حسين حين درس العوامل الخارجية التى أدت إلى انتحال الشعر العربى فى العصر الجاهلى .

٢- يترتب المبدأ السابق على مبدأ أول هو أن الظواهر البشرية علة لمعلول والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشىء المستقل عما قبله ومابعده .. إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها فى بعض. ومن هنا «لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال . وأن ليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى» (١٠) .

٣ - يترتب على ذلك مبدأ الجبر فى التاريخ «أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزلها منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التى لايملكها الإنسان ولايستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً» (١١) .

٤- والمبدأ الرابع هو التطور . فما دام الأدب مرتبط بالحياة ومعلول لها ومادامت الحياة تتطور ، فالأدب واللغة يتطوران ، فاللغة مثلاً «تتطور تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة» (١٢) .

بهذه المبادئ الأربعة يكون طه حسين قد أرسى مبادئ منهج وضعى فى فهم الأدب والظواهر البشرية ، فى مواجهة الهيمنة البلاغية السابقة والفكر الغيبى وعبر دراسته للشعر الجاهى توصل إلى الشك فى كونه جاهلياً لأنه فى موضوعاته ولغته لايبدى أثراً للحياة الجاهلية الاقتصادية أو الدينية أو السياسية ، بقدر ما يكشف عن توافق مع الدين الإسلامى مما يرجح أنه قد وضع بعد الإسلام ونسب إلى الجاهليين لأغراض إما دينية أو عصبية أو سياسية أو شعوبية أو نفعية عند الرواة والقصاصين . ولايخرج عن هذا الحكم سوى مقطوعات «لطرفة بن العبد» رآها جاهلية وإن لم يكن متأكداً من نسبتها إلى طرفة بالذات .

وفى أثناء إثبات هذا الحكم أشار طه حسين فى عبارات جزئية إلى قضايا تتصل بالدين أخذها عليه أعداؤه ولخصها النائب العام فى قراره الخاص بقضية

الكتاب ، فى أربع مواضع أو تهم هى :

«**الأول** : أن المؤلف أهان الدين الإسلامى بتكذيب القرآن فى أخباره عن إبراهيم واسماعيل حيث ذكر فى ص٢٦ من كتابه (للتوراه أن تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ، ولكن ورود هذين الإسمين فى التوراة والقرآن لايكفى لإثبات وجودهما التاريخى» .

الثانى ماتعرض له المؤلف فى شأن القراءات السبع .. يزعم عدم إنزالها من عند الله وأن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه ....

الثالث : «ينسبون للمؤلف أنه طعن فى كتابه على النبى صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسبه فقال فى ص٧٢ من كتابه : ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين ، وهو مايتصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش ...

الرابع أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين ابراهيم إذ يقول فى ص ٨٠ « أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبى ، وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل ...» (١٣) .

وقد أنكر طه حسين أن يكون قد قصد إلى الطعن فى الإسلام ، كما نفى أن يكون كافراً ، وإن أصرّ على أن بداخله عالماً يشك ، وإن كان مؤمناً بقلبه ، ونشر مقالاً - أثناء التحقيق بجريدة السياسة الأسبوعية بعنوان «العلم والدين» يقول فيه أن فى كل إنسان شخصيتين ممتازتين - إحداهما عاقلة تبحث وتحلل ... والأخرى شاعرة تلذ وتألم .... فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الأولى عاقلة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى(١٤) .

وقد لاحظ النائب العام أن هناك تناقضاً حاداً فى هذا الفهم للإنسان وإن لم ينتبه إلى أنه تناقض مرتبط بالعديد من التناقضات المنهجية والإنسانية فى كتاب طه حسين ومجمل فكره وحياته .

إن هذا التناقض هو صدى واضح للجمع بين منهجين متباينين دون أن يدرى الأول هو منهج الشك الديكارتى والثانى هو المذهب الوضعى الذى استقاه

من أستاذه دوركهايم ، حيث أن الشك الديكارتى لايطال بأى حال من الأحوال المعتقدات الدينية ، فى حين أن الوضعية تنفى دور الميتافيزيقا وتفسر الظواهر تفسيراً وضعياً . وقد امتدت تناقضات طه حسين إلى إقامة ثنائيات عديدة مثل العالم والشاعر ، والجمع بين العقل والعاطفة وبين الأحكام الوضعية فى التأريخ للأدب والاعتماد على الزائقة الفردية البلاغية فى نقده وأخيراً الجمع بين مفهومين للأدب ، مفهوم كلاسيكى يعتبره صورة للحياة ومفهوم رومانسى يراه تعبيراً حراً عن ذات الأديب .

ولقد سبق لنا (١٥) أن فسرنا هذه التناقضات بأنها نتجت عن الانبهار - بالنموذج النقدى والفكرى الفرنسى ، الذى بدا لطه حسين وجيله كنموذج لابد من احتذائه دون التفكير فى أصوله وجذوره وعناصره ، ودون رؤية نقدية حقيقية ، رغم دعوته إلى إعمال العقل والنقد ، فقد كانت المقولات النظرية – ومازالت لدى عدد كبير من مفكرينا ونقادنا – شيئا ، والممارسة العملية شيئاً آخر . من هنا ، فإن ثورة طه حسين كانت ثورة مليئة بالتناقضات ، ومن ثم لم تفلح فى أن تقدم قطيعة معرفية حقيقية مع التراث السابق عليها ، كما أنها لم تنجح فى أن تؤسس معرفة جديدة صلبة قادرة على إنتاج مدرسة نقدية متماسكة وممتدة فى النقد العربى الحديث . وظل النقد العربى الحديث صدى هامشياً لما ينتج فى أوربا حتى الآن .

الإحـــالات

(١) رجاء النقاس : طه حسين والأحزاب السياسية . مجلة الهلال . القاهرة ، فبراير ١٩٦٦ . صـ : ١٦٠-١٦٣ ونجاح عمر : طه حسين أيام ومعارك . المكتبة المصرية بيروت . د. ت ، صـ : ٩٢ .

(٢) راجع كتابنا : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات القاهرة ١٩٩٣ . صـ : ٥٩-٦٠ .

(٣) نفسه . صـ : ٥١ -٥٨ .

(٤) راجع تفصيلات حول هذه القضية فى كتابنا المشار إليه سابقاً صـ : ٥١-٥٢ وسوف نجد لها جذوراً وامتدادات لدى النقاد الآخرين المدروسين فى هذا الكتاب .

(٥) فى الشعر الجاهلى ، ط١ ص٣ .

(٦) نفسه ص٦ .

(٧) المعجم الفلسفى المختصر . موسكو ١٩٨٦ ص١٦٨ .

(٨) توماس كوهين . بنية الثورات العلمية ت . على نعمه . دار الحداثة . بيروت ص٢٥ .

(٩) طه حسين : فى الأدب الجاهلى . دار المعارف ١٩٦٩ ص١٤ .

(١٠) طه حسين : ذكرى أبى العلاء مكتبة الهلال . ط٢ .

(١١) نفسه .

(١٢) فى الشعر الجاهلى ص٢٤ .

(١٣) محمد نور : نص قرار الاتهام . فى : خيرى شلبى . محاكمة طه حسين . بيروت ٧٢ ص٣٢-٣٣ .

(١٤) نفسه ص٦٧ .

(١٥) نفس المرجع والصفحة .

(١٦) راجع كتابنا : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٣ .

ملك حفني ناصف

ملك حفنى ناصف

ملك حفنى ناصف ومعضلة الهوية

ولدت ملك حفنى ناصف (١٨٨٦-١٩١٨) وعاشت خلال مايمكن اعتباره أقسى سنوات التاريخ المصرى الحديث . تلك السنوات التى أعقبت هزيمة أول ثورة مصرية حقيقية وما تلاها من احتلال مباشر للأرض والوطن ، وشهدت أعلى درجات القلق والتوتر واليأس والقنوط وبعضاً من بصيص أمل لم يكن قد تبلور بعد حين ماتت ملك قبل شهور من انفجار ثورة ١٩١٩ .

والمراقب لحياة ملك وسلوكها وكتاباتها وملامح شخصيتها بصفة عامة يستطيع أن يلاحظ بوضوح أن قسوة هذه الفترة قد انعكست بقوة على عناصر هويتها تلك التى أشرنا إليها ، ومع ذلك فقد قدمت نموذجاً صلباً صلابة فائقة تدفع الإنسان الذى يعيش فى أواخر القرن (أى بعد قرن تقريباً من حياتها القصيرة) إلى حد الانبهار ، الذى ربما نتج فى أحد أسبابه عن الأسى لعدم استمرار مثل هذا النموذج فى حياتنا المعاصرة .

وهذا المزيج من قسوة اللحظة التاريخية ومقاومة الشخصية الفذة ، أنتج حالة من الصراع الدرامى الذى لايليق به إلا عمل فنى كبير . وبما أننا لسنا هنا بإزاء مثل هذا العمل الفنى ، فإننا لانملك إلا محاولة تقديم بعض المعرفة العلمية بالشخصية ولحظتها ، وذلك من خلال مفتاح مركزى بدا لى مهيمناً على فكر ملك وعلى معاناتها الشخصية وسلوكها العام ، ألا وهو مفتاح الهوية .

إن مجمل سلوك ملك حفنى ناصف بشأن تعليمها وزواجها ، وكفاحها العام الاجتماعى والوطنى يشير إلى معرفة ملك بنفسها ، بكونها امرأة مصرية مسلمة مستعمرة من قبل محتل لاتملك إلا أن تعجب مثل كل جيلها بتقدمه فى معظم

نواحى الحياة ، فى نفس الوقت الذى ترفض احتلاله بكل قوة ، وتدعو إلى الاستقلال عنه استقلالاً عميقاً ، ليس فقط على المستوى السياسى ، وإنما أساساً على المستوى الحضارى والنفسى .

وتكشف كتابة باحثة البادية منذ البداية ، وخاصة فى المرحلة الأخيرة أن معرفة النفس (على المستوى الفردى والجماعى (المرأة) والوطنى) كانت نتيجة لمعاناة حادة وعميقة إلى حد الألم والمرض أحياناً . وأنها لهذا السبب .. كانت معرفة أصيلة وحقيقية تحاول أن تبتعد عن الزيف والرياء أو الاستخدام الشعارى أو السياسى . وأنها لهذا السبب أيضا ، قد قدمت حلولاً هامة جداً بشأن قضية الهوية والاستقلال ، لم تكن مطروحة لدى جيلها من الرجال ، الذين كانوا بالطبع يسيطرون على الساحة الفكرية .

لقد كان إصرار ملك على استكمال تعليمها ، وعلى أن تعمل بهذا التعليم ، ثم قبولها لزوج يكاد يكون تقليدياً وإقامتها بالفيوم مع التردد على القاهرة لمباشرة أنشطتها النسوية والخيرية ، متوافقاً مع موقفها المعتدل إزاء قضية الحجاب والسفور، وإن كان كل منهما : الحياة والموقف ، مليئاً بالتناقضات والثغرات التى تقودها أحياناً إلى حدود المحافظة والتقليد ، وخاصة فيما يتعلق بالمقارنة بين فطرة الرجل وفطرة المرأة . وهذه التناقضات – فيما أرى – كانت (مع هبوط الحركة الوطنية) وراء تزايد معاناة ملك وتوترها إلى درجة الموت . ومع ذلك فقد نتج عن هذه المعاناة – كما سبق القول – كتابة متميزة وفكر أصيل مرتب ومنظم، قادر على أن يقدم مفاهيم وأفكاراً مهمة .

وسوف أتوقف – فى هذه المقالة – عند نصين قصيرين أراهما مهمين فى إدراك جذور مجمل المشاكل التى عالجتها ملك فى حياتها ، سواء كانت خاصة بالمرأة أو بعلاقتها بالرجل أو بالقضايا الاجتماعية بشكل عام ، والأهم من ذلك هو أن إدراك الجذور هذا يقود إلى اقتراح بحل شديد الأهمية ويمكن أن تزداد أهميته إذا نما ونضج .

تقول ملك فى أهم إنجازاتها الفكرية والأسلوبية ، أى خطبتها فى نادى حزب الأمة : «فواجبهم (شباب مصر) الوطنى يقضى عليهم بأن يدخلوا كل مايرونه صالحاً فى بلادهم مع الاستغناء عن الأجنبى على قدر الإمكان . فصانع

الحرير الوطنى إذا رأى معامل أوروبا وسرعتها وجب أن يشترى لبلاده الآلات اللازمة لسرعة إنجاز العمل ، لا أن يدخل تلك الصناعة بعينها ويقضى على صناعته الجميلة ، فيكون قد اقتبس شكلاً وأبطل آخر . فنحن إذا اتبعنا كل شيء غربى قضينا على مدنيتنا والأمة التى لامدنية لها ضعيفة هالكة لا محالة» (١) .

وتقول أيضاً فى خطبتها «فى المقارنة بين المرأة المصرية والمرأة الغربية» :

«إذا أردنا أن نكون أمة بالمعنى الصحيح تحتم علينا أن لانقتبس من المدينة الأوروبية إلا الضرورى النافع بعد تمصيره حتى يكون ملائماً لعاداتنا وطبيعة بلادنا . نقتبس منها العلم والنشاط والثبات وحب العمل . نقتبس منها أساليب التعليم والتربية وما يرقينا حتى نبدل من ضعفنا قوة . وإنما لايجوز فى عرف الشرف والاستقلال أن نندمج فى الغرب فنقضى على مابقى لنا من القوة الضعيفة أمام قوته المكتسحة الهائلة» (٢) .

ولكى تتضح أهمية النصين وتميزهما ، سأنقل نصين آخرين لاثنين من مشاهير المفكرين والمهيمنين على الرأى العام . فى نفس لحظة باحثة البادية ، بل إن أحدهما – وهو الثانى – قد كتب بعد وفاة ملك بفترة ، وجاء فى ظل الثورة الوطنية (١٩١٩) .

فى ختام كتابه الشهير «حديث عيسى بن هشام» الصادر لأول مرة سنة ١٩٠٣ ، يقول محمد المويلحى ، حلاً لأزمة مصر ، وعلى لسان الحكيم الفرنسى :

«لهذه المدينة [الغربية] الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها ، ولاتبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ماينفعكم ، ويلتئم بكم ، واتركوا مايضركم وينافى طباعكم ، وأعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ...» (٣) .

أما النص الآخر فهو لمحمد حسين هيكل فى كتابه ثورة الأدب . يقول :

«ألم يكن المصريون يطلبون من ثورتهم هذه ، الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ، ويطلبون حياة سياسية وصوراً من الحرية السياسية على مثال ما فى الغرب سواء ؟ فلتكن مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس

جميعاً على تقدمهم ، وعلى أنهم يسابقون الغرب إلى ميادين الحضارة ، وقد يسبقونه» (٤) .

ينتمى الكاتب الأول (المويلحى) إلى الاتجاه الإحيائى الإصلاحى المستنير، وكتابه المعروف هو محاولة «فنية» لإدراك أزمة المجتمع وطرح الحل الذى يراه صالحاً لتجاوز هذه الأزمة . ويتمثل هذا الحل فى ضرورة إعمال العقل والتمييز بين مايفيدنا ويضرنا فى النموذج الحضارى الأوروبى وهذا لاشك منطلق صحيح لمواجهة اللهاث وراء هذا النموذج والتبعية الكاملة له ، كما كان الأمر فى تلك الفترة - أو فى لحظتنا الراهنة أيضاً - غير أن التعمق فى الحل المطروح يردنا - للأسف - إلى نفس موقف الانبهار والتبعية .

فإذا اتغاضينا عن كون النص المنقول نصاً للحكيم الفرنسى يوجهه بوصفه نصيحة للفريق الشرقى الذى يزور باريس للتعرف على ملامح حضارتها ، وإذا تجاوزنا عن تعليق الراوى على هذا النص بقوله :

«ولم يبق لنا بد فى هذه الحال من السفر والانتقال، والعودة إلى ديارنا» باعتباره تعليقاً يؤكد حصول الفريق على البغية التى جاء من أجلها ، وهى النصيحة الغالية ، إذا تجاوزنا كل هذا إلى داخل النص ذاته لمعرفة ماهو الذى يفيدنا وماهو الذى يضرنا ، وجدنا ما يفيدنا ومايبنغى أخذه ، فهو «جليل صناعتها وعظيم آلاتها» ، أما ما لسنا فى حاجة إليه فهو «فضائل الأخلاق وجميل العادات»، وهذه الثنائية تحمل فى طياتها عدداً لابأس به من الأخطار الناتجة عن الأغلوطة الفلسفية النابعة من الفصل بين الأخلاق والإنتاج المادى (وخاصة التكنولوجيا) على هذا النحو الفادح . فمصدر كلا الإنتاجين هو الجماعة البشرية التى لاتتجزأ سماتها - فى كل مرحلة من المراحل - فتسير فى اتجاه على المستوى الأخلاقى وفى اتجاه آخر على مستوى الإنتاج المادى . وإذا حدث هذا - كما هو الحال فى حالتنا الراهنة - نكون إزاء حالة فصام مرضى يقود الفرد أو الجماعة إلى مخاطر لاحصر لها .

غير أن الخطر الأكبر فى هذه الثنائية هو أن النتيجة التى تتوصل إليها تحقق بالضبط عكس ما انطلقت منه . فهى تعمل على تجميد الجانب الروحى من المجتمع عند قرون مضت ، واستيراد الآلات والصناعات لاندرى لتلبية أى

احتياجات روحية إذن إلا إذا كانت ستقضى على هذه الاحتياجات المجمدة وتخلق احتياجات أخرى جديدة . وهذا بالضبط هو الهدف الأساسى الذى كان ومايزال يسعى إليه الاستعمار (الإنجليزى آنذاك والعالمى الآن) .

كان الهدف - ومايزال - هو القضاء على الأسواق المحلية بخصوصيتها لصالح السوق العالمى بعموميته بما يتيح - ليس فقط - مزيداً من التوزيع للسلع الأوروبية ، بل إلغاء الاحتياجات الخاصة - وفى العمق منها الاحتياجات الروحية والقيم - وإحلال احتياجات تتطلب مزيداً من هذه السلع ، وتقبل هيمنة الوجود الأجنبى المادى أو الذهنى .

وفى مقابل المويلحى يبدو محمد حسين هيكل الليبرالى ابن ثورة ١٩ أكثر ثورية حين يعلن شعار الاستقلال والسيادة ، وهو شعار الثورة فعلاً . لكن التأمل فى محتوى هذا الشعار ، يكشف - للأسف أيضاً - أنه نقيض ألفاظه . فتحقيق الاستقلال يكون حين يكون لدينا ما فى الغرب سواء «فى الحياة السياسية والحرية السياسية والأهم فى الفن الذى ينبغى أن تكون مظاهره مصبوبة فى قوالب غربية» . واستخدام ألفاظ «مصبوبة» و «قوالب» يحمل دلالة فادحة على الاصطناع الذى يسم به الإنتاج الفنى وكأنه عمل من أعمال الإنتاج التكونولوجى الذى يقولب فيه المضمون المحلى (كما فى نصوص أخرى لهيكل ولغيره) (٥) فى شكل غربى. وهذا الفصل بين المضمون والشكل هو قريب جداً من الفصل بين الأخلاق والتكنولوجيا وإعطاء الفرصة للأخيرة لقمع الأولى . أن تقمع الأشكال الأوروبية تجاربنا الإنسانية الخاصة ، التى تحتاج بحكم خصوصيتها إلى التجسد فى أشكالها هى المناسبة لها ، حتى تكون أعمالاً إبداعية حقيقية وليست ممسوخة أو مقلدة . كما حدث فى إبداعنا الروائى والفنى بصفة عامة لفترة طويلة (٦) .

وفى الوقت الذى تبدو فيه ملك حفنى ناصف غير بعيدة - على المستوى الفكرى - عن كل من المويلحى وهيكل ، حيث نجد فى توجهاتها مايجمع بين الإحياء والليبرالية (٧) ، مع مافى ذلك من تناقضات هى بنت الفترة دون شك ، فإن معاناة ملك وحرصها على التأمل فى ذاتها وبلورة مفاهيمها الخاصة ، قد قادتها إلى تقديم حل أكثر إتساقاً - من داخله - وأكثر صحة على المستوى العلمى، وأكثر فعالية فى حل أزمة الواقع .

ينطلق حل ملك من وعى واضح بمسألة الهوية والتميز ، فهى تقول مثلاً عن التربية الحسنة أنها «هى التى تؤهل الشخص لأن يدرك نفسه من سواه . وما أحزم من قال ما هلك امرؤ عرف قدر نفسه» (٨) . وهذا تحديد دقيق لمفهوم الهوية لا بالمعنى الجامد المطلق وإنما بالمعنى النسبى المتطور . أن يعرف الإنسان مايميزه عن غيره . وأن يعرف قدر نفسه وبالتالى أقدار الآخرين . وفى النص علامتان هامتان تؤكدان البعد الوطنى أو العربى فى المفهوم وهو استعانتها بحكمة عربية قديمة . والعلامة الثانية هى وضعها للتربية الحسنة باعتبارها وسيلة تحقيق هذه الهوية المتميزة . والمهم هنا أن نلاحظ استخدامها للتربية وليس للتعليم حيث إن التربية أشمل وأوسع من التعليم كما هو واضح فى نصوص أخرى لها ولكتاب آخرين فى نفس الفترة .

إن اهتمام ملك بالتربية والتعليم هو اهتمام متأصل فى أسرتها أباً وأماً (٩) ، وهو اهتمام جذرى جعلها تعتبره أساساً جوهرياً لحل كل مشاكل الوطن بما فيها مشكلة الحجاب ولعل مقولتها المهمة والتى تقول فيها «علموا البنت ثم اتركوا لها الاختيار» (١٠) ، أن توضح جذر موقفها – الذى أثار كثيراً من اللغط – من حجاب المرأة . والذى لايبدو لى موقفاً محافظاً ، بل أكثر جذرية من موقف دعاة السفور الفورى ، لأنها هنا تريد أن يكون السفور أو الحجاب بقرار خاص من امرأة قادرة على الاختيار أى متعلمة وتمت تربيتها تربية حسنة ، وليس مفروضاً عليها من أى سلطة خارجية .

إن ملك فى هذه النصوص قريبة جداً من المثل الصينى الشهير والهام «لاتعطنى سمكة بل علمنى كيف اصطاده» وهو نفس الموقف الذى حكم نصوص ملك بشأن الهوية القومية التى نقلناها من قبل (١١) . ففى النص الأول تميز بين الصناعات والآلات وتنصح باستقدام الآلات القادرة على تنمية صناعاتنا الوطنية ، وليس استيراد الصناعات مباشرة . وهذا فى ذاته خطوة متقدمة جداً عن كل من الرأيين السابقين . ومع ذلك فإن ملك تتجاوز هذا الحل إلى الحل الأمثل حين تدعو إلى تحديد ما نأخذه من أوروبا إلى الحد الأدنى أولاً ، ثم ثانياً نقوم بتمصيره حتى يناسبنا ، وهى ثالثاً تحدد المجالات التى يمكن الاستفادة منها ، وهى العلم وبعض القيم وأساليب التعليم والتربية ، ونلاحظ أنه ليس من بينها لا الصناعات ولاحتى الآلات . وهى بهذا المعنى تكاد تصل إلى نقيض الكاتبين حين تحقق بالضبط

المثل الصينى ، أن نتعلم كيف نترقى كى ننتج لا أن نحصل على الإنتاج جاهزاً .

وإذا كان لنا أن نضيف إلى حل ملك الصحيح ، فإننا نرى أن تمصير ما نأخذه من قيم (وهى فى الحقيقة قيم إنسانية) ومن علم سوف يؤدى إلى أمرين فى غاية الأهمية : الأول أننا نساهم بذلك فى تطوير هذا العلم وإضافة خصوصيتنا إليه ، ليكون بذلك أكثر شمولاً وألا تقتصر عيناته على العينات الأوروبية . والأمر الثانى أن هذا سوف يسمح لنا بتطوير إنتاجنا الخاص انطلاقاً من احتياجاتنا الحقيقية ومن طبيعة المواد الخام المتوفرة عندنا ، وطبقاً للقيم الروحية والجمالية التى تعيش بنا ونعيش بها دون فرض من الخارج أو تزييف . وهذا يؤدى كما تقول ملك إلى قوة الأمة وإنجاز المدنية . وهما مرتبطتان ، فلا مدنية (حضارة) حقيقية دون أمة قوية ، عكس الرأى الشائع آنذاك المنادى (مع الاستعمار) بالاندماج فى الحضارة الغربية ، وهذا الرأى – فى عرف ملك – يؤدى لامحالة إلى هلاك الأمة.

لقد انتمت ملك إلى إحدى شرائح الطبقة الوسطى المصرية البازغة وعانت تناقضات هذه الطبقة وتشتت نسقها الفكرى . غير أن صلابة الأسرة وصلابة ملك الشخصية وقوتها (رغم الوهن واليأس الطبيعى فى النهاية) ، كل هذا مكنها من أن تبلور أفضل حلول هذه الطبقة لأزمة المجتمع . ولاشك أن اتصال ملك بالطبقات الأخرى ، وربما لكونها امرأة تثقفت وناضلت ، ساعدها على تحقيق هذا الإنجاز الذى لم تأخذ به الطبقة التى حكمت ومازالت . ومن هنا تفاقمت الأزمة ، وأصبحنا الآن أمام ذات توقع ملك لنا بالهلاك أو حتى بالانقراض . وأرى أن حل ملك مازال هو الأساس الذى يصلح للانطلاق منه وتنميته ليتبلور فى إطار نظرى متكامل صالح للممارسة ، هذا إذا كان ما زال لدينا نساء ورجال بإخلاص ملك وصدقها .

الإحـــالات

(١) ملك حفنى ناصف ، النسائيات طبعة دار الهدى للنشر والتوزيع د.ت جـ١ ص١٢٠ .

(٢) نفسه ص١٤٦ .

(٣) محمد المويلحى ، حديث عيسى بن هشام ، ط٧ دار المعارف سنة ١٩٤٧ ص٣١٥ .

(٤) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ط٤ دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ص٧٥ .

(٥) راجع تفصيلات إضافية فى كتابنا : محتوى الشكل فى الرواية العربية .

١- النصوص المصرية الأولى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ، الفصل الثانى والثالث .

(٦) راجع مبررات هذا الحكم فى كتابنا «الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية» . ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ .

(٧) راجع مثلاً النسائيات ص٧٩ حيث الدعوة واضحة إلى ليبرالية الحوار.

(٨) النسائيات ص١١٢ .

(٩) راجع مقدمة هدى الصده للنشرة الأخيرة للنسائيات الصادرة عن ملتقى المرأة والذاكرة . القاهرة ١٩٩٨ ص١١ ومابعدها .

(١٠) نفسه ص٢٨ .

(١١) قبل هذين النصين هناك نصوص أخرى تشير إلى أن القضية قد شغلت فكر ملك منذ فترة مبكرة ، وأنها ظلت تتأمل وتبحث لتجد الصيغة الدقيقة المناسبة . من هذه النصوص ، مثلاً نص فى مقالة الحجاب والسفور ص٢٩ من الكتاب تقول فيه إننا لو سلمنا بما يقترحه الكتاب من ضرورة تقليد الغربيين فى أمور معاشنا ولباسنا وزى بلادنا مما قد لايوافق روح الشرق ، فإننا نندمج فيهم ونفقد قوميتنا بمرور الزمن وهذا هو ناموس الكون إذ يفنى الضعيف فى القوى .. فأدعو الكتاب والباحثين للتفكير فيه وفى إيجاد مدنية خاصة بالشرق تلائم غرائزه وطبائع بلاده ولاتعوقنا عن اجتناء ثمار التمدين الحديث» . وواضح من النص بالإضافة إلى التعميمات والثنائيات والمصطلحات الوضعية مثل الغرائز والطبايع .. إلخ ، أن هناك قلقاً وغموضاً فى المفاهيم ، زالا بعد ذلك فى النصوص المشار إليها فى المتن .

 يحيى حقى

يحيى حقى

يحيي حقي والبحث عن هوية أدبية

لاشك أن هناك الكثير من الجوانب التى تجعل المواطن المصرى يفخر بانتماء يحيى حقى إلى مصر . فمشاركة يحيى حقى فى الحياة المصرية طوال قرننا ، على المستوى السياسى (أو الدبلوماسى) والثقافى والأدبى تشير بوضوح إلى ضخامة هذه المشاركة ، وعمق التأثير الذى تركته فى حياتنا ، بحيث يمكن للباحث أن يقول باطمئنان إنه واحد من كبار صانعى هذه الحياة ، وخاصة فى جانبها الثقافى .

إن المساهمة فى صناعة ثقافة الوطن تتبدى عند يحيى حقى فى عناصر عديدة ليست أقلها كثرة ماكتب ولاتنوع هذه الكتابات وشمولها لمختلف الأنواع الأدبية والفنية كالموسيقى والفن التشكيلى والسينما والمسرح والعمارة والدعابة والفنون الشعبية . وهذه جميعاً زوايا تستحق أن تتوقف عندها الدراسات بالتفصيل كى تكشف عن مصدر هذا الثراء الثقافى وعن أثره على متلقيه ، كما ينبغى أن تكتشف أيضاً الروابط الوثيقة التى لاشك أنها تجمع زمام هذا التنوع والثراء . وما نحاوله هنا قد يكون محاولة للوصول إلى شيء من هذه الروابط ، أى ذلك الرباط الأقوى الذى يمثل ملمحاً بارزاً فى إنتاج يحيى حقى ، وفى شخصيته أيضاً ، هذا الذى نسميه «الهوية» فى زاويتها الأدبية .

لقد نشأ يحيى حقى نشأة جيل عانى ازدواج الهوية المصرية ، التى لم تكن قد خرجت بعد من إهاب الخلافة التركية التى حكمت باسم الإسلام ، عبر فئة من الأتراك والشراكسة ، كان لهم وجود اجتماعى قوى فى الحياة المصرية . وفى نفس اللحظة ، كان الاحتلال الانجليزى قد أحكم سيطرته على مصر بعد هزيمة أول ثورة حاولت أن ترفع شعار المصرية ولو على نحو متوارٍ . ومع ذلك فإن ميلاد يحيى حقى ، قد توافق مع عودة هذا الشعار للارتفاع مرة أخرى على يد

مصطفى كامل والحزب الوطنى ، واكتمل الشعار مع ثورة ١٩١٩ التى أعلنت أن «مصر للمصريين» ، وحققت الشعار حين التفت كل طبقات الشعب وفئاته حول القيادة التى مثلت البرجوازية المصرية الصاعدة ، التى حاولت - مع هذه الفئات، أن تحقق الاستقلال الوطنى على كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

إن التجربة التى مر بها محمد حسين هيكل حين كتب رواية زينب ونشرها دون أن يذكر اسمه كمؤلف واستبدل به «...... مصرى فلاح» تكشف عن هذا الصراع حول الهوية ، الذى أطال يحيى حقى نفسه الحديث عنه فى «فجر القصة المصرية» (١) وفى غيرها . لقد كان هيكل يتحدى بهاتين الكلمتين العرف الشائع والذى لايعطى لا للمصرى ولا للفلاح ، ولا للرواية نفسها حق الحياة . ومن هنا خشى أن يلصق هذا التحدى باسمه فيضره فى رزقه أى مهنة المحاماة . ولكنه على كل حال سرعان ماعاد إلى وضع اسمه بعد أن استقرت فى مصر طبقة من الأعيان والمثقفين وغيرهما ، ممن يعرفون أنهم مصريون ويعتزون بهذه المصرية.

من بين هؤلاء كانت فئة الأدباء ، التى أخذت تبحث عن هويتها الأدبية ضمن البحث عن الهوية بصفة عامة . ومن بين هؤلاء الأدباء نخص يحيى حقى «المدرسة الحديثة» (٢) - التى التفت حول صحيفة «الفجر» التى صدرت سنة ١٩٢٥ - بالاهتمام ، فقد كان واحداً من أعضائها ، وهذه المدرسة هى التى رفعت شعاراً لها ، انتاج «أدب مصرى عصرى» : مصرى فى مواجهة الأتراك وعصرى فى مواجهة الماضى . وهذا الأدب تجلى أساساً فى المقالات العامة والقصصية ثم فى القصة القصيرة والرواية ، اللتين كانتا نوعين أدبيين جديدين على أدبنا العربى آنذاك .

غير أن مشكلة هذا الجيل ، والتى اعترف بها فيما بعد - محمد حسين هيكل(٣) ويحيى حقى نفسه (٤) ، هو أنه وقع - فى بحثه عن الهوية - ضحية التباس سببه لهم اندفاعهم فى تقليد النموذج الغربى الذى انبهروا به ، ليس فقط فى الكتابة وإنما فى الحياة بصفة عامة ، فراحوا يقلدون أدباء الغرب ، وينقلون عنهم الأساليب والأشكال ، وإن حاولوا أن يضعوا فيها مادة» ، أو مضموناً يتصل بالحياة التى يحياها المصريون ، وتصوروا أن هذا يمكن أن يحقق شعار «المصرية والعصرية» ، كما لو كانت المصرية فى المضمون والعصرية فى الشكل .

ولأن الأدب ، مثل الإنسان ، لايمكن أن ينفصل فيه الشكل عن المضمون على هذا النحو ، فإن هذا الجيل ، وربما الأجيال التالية أيضاً ، قد عاشت نوعاً من الانفصام بين ماتعيشه بداخلها وماتحلم به من ناحية ، وماتعبر عنه وبه من ناحية أخرى . وفى تقديرى أن يحيى حقى كان واحداً من أذكى روادنا فى اكتشاف هذا الانفصام وجذوره فى فكرنا الحديث . وذلك حين قال :

«لا أعرف فى تاريخ مصر الحديث يوماً يفوق فى نحسه يوم أن ولى محمد على ظهره للأزهر ، وقد يقال يوم ولى الأزهر ظهره لمحمد على ، لا أحب أن أسأل هنا من منهما المسئول ، ولكن كان من جرائر هذه القطيعة أن العلم القادم من أوربا لم يدخل ، كما كان ينبغى صحف الأزهر وينبت فيه ، ويتأقلم ويتطور منه وينتفع بهذه الأدمغة الجبارة التى يجود بها صعيد مصر ، .. إذاً لأصبح تيار الثقافة واحداً لا اثنين . سيمتد إلى وقت طويل مع الأسف فارق كبير بين من شرب من منهل الغرب وحده وبين من شرب من منهل الشرق وحده» (٥) ولعلنا نضيف إليه أن الفارق بين مايتعلمه الإنسان من الغرب ، وبين مايعيشه فى تكوينه العميق، سوف يظل أيضاً – حاجزاً – إلى مسافة بعيدة من الزمن ، وهذا ما عالجه يحيى حقى بوضوح فى «قنديل أم هاشم» كما سيوضح المقال التالى :

إن كل من كتب عن يحيى حقى يتفق على ذلك الاقتراب الحميم الذى حققه هذا الكاتب من حياة الناس فى القطاعات المختلفة ، ومن عاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وقيمهم الأخلاقية والجمالية والدينية ... الخ ، كذلك من أنماط تعبيرهم الفكهة والساخرة والنافذة بعمق ، بل إنه لم يكتف بالاقتراب ، وإنما وصل إلى حد تمثل هذه الحياة فى سلوكه الزاهد ، وفى أسلوبه الرشيق الذى امتلك من الفصاحة، كل هذه الخصائص التى تميزه عن سواه من الكتاب . غير أن بعض النقاد رأوا فى خصائص البناء الفنى فى كتابة يحيى حقى القصصية ضعفاً واضحاً ، بحيث لايجدون لديه سوى عدد محدود جداً من الروايات القصيرة والقصص «الناضجة» فنياً (٦) ، وتقديرى أن هذا حكم غير دقيق ويحتاج إلى مناقشة فى ضوء ماسبق أن ارصدنا من بحث يحيى حقى عن الهوية المصرية فى الأدب .

لقد سبق أن رصدنا المأزق الذى وقع فيه روادنا الأوائل حين أخذوا يقلدون الشكل الأوربى للرواية أو القصة القصيرة ، مع وهم تحقيق الهوية المصرية ، بعرض الحياة المصرية فى هذه «القوالب» كما سموها . ولأن الحياة لابد أن تفرض قوالبها ، عاش الجيل فى الأزمة التى رصدناها من قبل . غير أن المشكلة هى أن

النقاد من الأجيال التالية ، لم يتعلموا جيداً درس هذه الأزمة ، وظل معظمهم يدعو الأدباء إلى التزام المعايير الفنية فى الرواية والقصة القصيرة ، وهذه المعايير الفنية ، ليست – فى الحقيقة – سوى ما سماه الرواد بالقوالب الأوربية ، فإذا خرج كاتب وحاول أن يفرض خصوصية الحياة المصرية على الشكل أتهموه بالضعف الفنى(٧) فى حين أن هذا هو الطريق الوحيد الصحيح لإنتاج فن حقيقى ، ينطلق من عمق اللحظة الخاصة ، زمانياً ومكانياً ، ليصل منها القارئ إلى عمومية الإنسان فى كل زمان ومكان . واعتقد أن يحيى حقى هو واحد من هؤلاء الكتاب النادرين الذين قاموا بهذه المحاولة ، وحققوا فيها انجازات تستحق أن يشاد بها .

صحيح أن قصص يحيى حقى ورواياته مليئة بالاستطرادات وتدخلات المؤلف ، بحيث يبدو البناء مخلخل الإحكام . غير أن تأمل هذه الاستطرادات والتدخلات يكشف أنها فى الحقيقة (كما هو الحال فى «صح النوم» (٨) على سبيل المثال) تقدم فى معظم الأحيان ضمن النسيج الفنى وليست خارجة عليه ولاناقضة له ، لأنها ، فى اللحظة التى تقدم الأحداث الانجذاب الجمالى ، نجد هذه التدخلات تحمل خبرة نافذة بالحياة وبالبشر لايمكن الاستغناء عنها فى تعميق هذا الانجذاب الجمالى ، وإلا تحول إلى مجرد سرد ساذج وهش لأحداث عادية .

وفى هذا السياق لايمكن أن نسى مثلاً هذه الخبرة الغريبة التى يستطيع يحيى حقى من خلالها ، أن يفسر سبب هدوء فتاة القرية الجميلة حين تذهب إلى المطحن ؛ ذلك الذى كان منفذاً إلى تشكيل علاقة حب عمقية مع الطحان :

« ولعل سبب هدوئها هو سحر الدقيق الطازج ، تمد فيه اليد فتحس بحياة عفيفة كريمة ، فيها الدفء والندى معاً ، وكأنها تصافح مخلوقاً له براءة البكر ، هشاً قد خلع دروعه وإن أوحى عريه فى الوقت ذاته بقوة ومجد تليد ، وللدقيق الطازج رائحة تجمع بين تنفس سنابل القمح فى الحقل تفوح بسر اللقاح ومخاض الطين ، وبين عطر الخبز الطازج الخارج لتوه من القرن وهو من أرق العطور . هذه الرائحة ترد الفتاة للحياة ببهاء فجرها الأول قبل أن يطلع الإثم والدنس ، وتمثل العمل والكدح فى الهواء الطلق بعيداً عن الوشايات والإشاعات» (٩) .

إن مثل هذا النص البديع ، لايكشف فقط الخبرة النافذة بالحياة الشعبية وجمالياتها ولافقط بالعمق الإنسانى العام ، وإنما دقة الإدراك للحظة هامة فى تطور الشخصية القصصية ، التى تمتلك حساً فنياً وجمالياً راقياً جعلها تتمرد على مواضعات الحياة الهنيئة التى يوفرها لها زوجها ، كى تهرب مع طحان فقير

معدم، ولكنه أقرب إلى طبعها وبراءتها ورغبتها فى الحياة الطبيعية الجميلة .

إن هذا المثال الوحيد ، الذى لاتسمح بسواه طبيعة هذه الإطلالة . هو نموذج لكتابة يحيى حقى سواء فى المقالة أو القصة أو الرواية ، وهو نموذج أرى فيه معرفة حميمة بهوية عميقة سواء فى المضمون أو فى الشكل ، ومن الطبيعى أن تكون لهذه الهوية خصوصيتها واختلافها الذى لابد أن يتبدى فى مجمل العمل المبدع ، وخاصة فى شكله : الأسلوب والبناء .

لقد كان يحيى حقى واحداً من روادنا الذين وقعوا وأوقعونا معهم فى هوية ملتبسة فى بدايات القرن . وفى حين استمر معظم أبناء جيل يحيى حقى وكثيرون من الأجيال التالية ، واقعين فى إطار هذا الالتباس ، يشمخ يحيى حقى بأنفه كواحد من قلائل انتبهوا إلى هذا الالتباس وحاولوا معرفة جذوره وأسبابه ، بل وحاول فى كتابته الإبداعية أن يتجاوزه ، بإثبات بصمات الهوية المتميزة ، (التى رآها فى الطبقات الشعبية) فى كتابته مضموناً وشكلاً . وهذه قضية تستحق أن تخلص لها دراسات مستفيضة وعميقة . وفى المقالة التالية محاولة لسبر أغوار هذا البحث ورصد لما توصل إليه من وجهة نظر محتوى الشكل .

رسالة جديدة من قنديل أم هاشم

منذ صدرت «قنديل أم هاشم» وهى تشغل بال العديد من الدارسين والنقاد ، بالإضافة إلى القراء . فتحولت إلى فيلم سينمائى ، وكتبت عنها المقالات والدراسات والأبحاث ، إلى درجة أن الكاتب نفسه يعترف سنة ١٩٧٤ بضيقه من طغيان الاهتمام بهذا العمل على غيره من أعماله . وحين يحاول أن يفسر هذا الاهتمام لايجد مايقوله «سوى أنها خرجت من قلبى مباشرة كالرصاصة وربما لهذا السبب استقرت فى قلوب القراء بنفس الطريقة» (١٠) .

ولعل استخدام الكاتب المفردة «الرصاصة» بما تحمله من معانى العنف والحدة والكثافة والفعالية والقصر والنفاذ والسرعة ... الخ ، كان استخداماً شديد التوفيق لوصف أثر العمل وخصائصه ، بما يتجاوز كثيراً الحدود الضيقة التى حبسه فيها النقاد والدارسون ، تلك الحدود التى رسمتها ثنائياتنا الشهيرة : العلم والإيمان ، الغرب والشرق ، العقل والروح .. الخ .

وهنا نحاول تجاوز هذه الحدود إلى شىء مختلف أكثر قدرة - ربما على تبرير هذا الاهتمام .

«حين عدت إلى مصر سنة ١٩٣٩ شعرت بجميع الأحاسيس التى عبرت عنها فى «قنديل أم هاشم» . إن بطل القصة شاب يريد أن يهز الشعب المصرى هزاً عنيفاً ويقول له :

«اصح ... تحرك ، فقد تحرك الجماد ! .. »

إنها قصة غريبة جداً كتبتها فى حجرة صغيرة كنت أستأجرها فى حى عابدين ، وعشت فيها لوثة عاطفية مثيرة عبرت عنها فى أناشيد «بينى وبينك» والتى تجدها فى نهاية هذا الكتاب» (١١) .

فى هذا النص يوجز يحيى حقى الرسالة الأساسية التى أطلقها كالرصاصة فى قنديل أم هاشم . جاءت الرصاصة على لسان إسماعيل ونحن نعرفها من النص . لكن الجديد هنا أن الكاتب يعترف بأنها رسالته هو ، وأنه - ربما - ابتكر (حسب تعبيره المفضل) شخصية اسماعيل لتقولها نيابة عنه . ومع ذلك فليس من واجبنا التسليم هكذا من البداية بما يقوله المؤلف ، فربما وجدنا - فى نهاية المطاف - مايميز بينه وبين اسماعيل . أو حتى بينه وبين الراوى الذى يبدو شديد القرب منه .

فى النص – بعد ذلك – جملتان لاتبدو صلتهما ببعضهما البعض ، أو صلتهما بالجمل السابقة واضحة . الجملة الأولى عن مكان كتابة العمل . والثانية عن أزمة عاطفية (لوثة مثيرة) عاشها فى هذه الغرفة . لايقول المؤلف أن هذه اللوثة كانت وراء كتابة «قنديل أم هاشم» أو دافعاً لها . ولايقول أن هذه اللوثة فى هذه الحجرة تتصلان بالأحاسيس التى عبر عنها فى العمل . فقط يحيلنا بذكائه المعتاد على أناشيد «بينى وبينك» .

وحين نعود إلى الأناشيد التى يصفها المؤلف بأنها «أقرب للشعر المنثور»(٩٢) ، نجدها ثلاثة وثلاثين نشيداً تضاهى عدد حبات المسبحة فى تجاورها واكتمالها كنسق من القيم المبثوثة عبر المعاناة الممضة والتى يواجه بها (الراوى) الحياة فى تشعثها وفى كمالها . تجسد الأناشيد معاناة محب هجرته محبوبته دون سبب واضح يدركه أو يسعى إلى إدراكه إلا فى النشيد الأخير وعلى نحو قدرى وإن كان شديد الجمال على المستوى الفنى . حين انفرطت حبات المسبحة وضاعت منها حبة ؟ أدرك أن حبه قد انفرط وضاعت منه المحبوبة ، وضاع منه الكمال والاكتمال . ويبدو أنه لم يكتب هذه الأناشيد إلا لكى يستعيد هذه الحبة لتعود المسبحة إلى كمالها ، ويعود إليه نسق قيمه على أساس من هذه الحبة ، وقيمها ، حتى ولو لم تكن هى ذاتها موجودة بين يديه .

هذه الحبة ، المحبوبة ، الغريرة ، هى التى كانت نظرة واحدة من عينيها تكفيه ليؤمن بالقدر والجبر .. «لأننى ألغيت معك منطقى وعقلى ، وقنعت بالروح فآمنت» (٩٣) وأجوس بعدك خلال القاهرة فأعودَ من أحيائها الأوربية بقلب فاتر كليل ، وطعم بين المر والحلو ، كفقير يرتد عن زيارة ابنه الغنى العاق ، وإن عز على قلّب أبيه ... يضيع منى شبحك فى الأوبرا وجروبى . وبين شبرد والكونتننتال ، فإذا قادتنى قدماى إلى سيدنا الحسين ومررت تحت البوابات الهرمة، ووقفت أمام الجوامع العتيقة فهصر الشوق قلبى هصراً ...

وإذا مافاض بى الحنين إليك أبكر إلى قصر النيل مترقباً جموع الفلاحات قادمات من الريف ، على رءوسهن سلل الخضر ، ثيابهن سود ، على أرجلهن الطين ، معتدلات القوام ، فى وجوههن المجهدة عيون صابرة . لاينقطع تدافعهن، ولاثرثرتهن ... عندئذ ألقاك .. فأنت عندى هذا الوطن ...» (٩٤) .

ودون أن يحكى لنا الكاتب تفاصيل العلاقة ولاخصائص تلك الفتاة بوضوح يقودنا لأن ندرك أنها «أم الحياة» وأنها هى التى قادته إلى الإيمان ، الإيمان بهذا

الوطن وهذا التاريخ ، إلى هؤلاء القوم الفقراء التعساء المهزومين الذين كان يتجول بينهم بعد أن فقدها . ومن ثم فهو يناجى ربه :

«يارب ! يا أرحم الراحمين ، وسعت رحمتك حنق المهزومين وثورة المحرومين ، وقد تاهوا فى ملكوتك . ما أجهلهم وإن كانوا مؤمنين ! .

وسعت رحمتك من أضلته بصيرته ، فجحد ، وأنكر وكفر كُفر الأعمى بالنور ... وسعت رحمتك من ركبه الجهل ، وساقته الحماقة فتعالى وأبى السجود ، آنفاً من أن يرسف فيما توهم من قيود » (١٥) .

فى هذه المناجاة تمسك بأهداب رحمة الله الواسعة التى تشمل كل الخطايا والذنوب وبصفة خاصة حنق المهزومين وثورة المحرومين والجهلة الذين يتمردون ويكفرون ويبدو هذا التمسك أقرب إلى تشبث العاصى المقر بذنبه وذنب أقرانه من الجهلاء الفقراء ، الذين يتماهى معهم هو ومحبوبته ، برحمة الله ، وكأنه - فى نفس الوقت ، اعتراف بحقهم فى أن يذنبوا ، ويقين برحمة الله الواسعة .

فى هذا السياق تتكرر صفة الجهل بكثرة مقترنة بالجحود والإنكار والكفر والتمرد ، وبهذا المعنى لاتصبح هذه الصفة نقيضاً للعلم بالمعنى المألوف أو للمعرفة، وإنما تصبح نقيضاً للإيمان باعتباره معرفة روحية يقينية تسليمية . وفى نفس السياق يصبح هذا الجهل قريناً بـ «كفر الأعمى بالنور» النور هو الإيمان والأعمى هو الجاهل الذى ينكر النور . وهذه كلها صياغات ذات صلة وطيدة بالأزمة التى جسدتها «قنديل أم هاشم» . غير أن هذه الاستنتاجات التى توصلنا إليها من قراءة «بينى وبينك» تقودنا إلى رسالة لاتبدو شديدة الصلة بجملة «اصح ... تحرك ، فقد تحرك الجماد ! .. » التى يقول الكاتب أنه كان يريد أن يقولها لشعبه بعد عودته من روما التى قضى فيها أربع سنوات ، كانت أول اتصال مباشر له بالحضارة الأوربية » (١٦) .

فالجملة هى جملة اسماعيل فى مواجهة الجهل (نقيض العلم) والتخلف اللذين يعتبرهما يحيى حقى فى «بينى وبينك» - بمنظور مغاير - مجرد خطيئة يغفرها الله ، ويربطهما بنوع من الإيمان الروحى يتصل بالتاريخ والوطن . هل يمكن القول أن الرسالة فى بين وبينك موجهة إلى إسماعيل ليعيد اكتشاف مفهومى الجهل والعلم ، وهل يمكن - إذن - القول بأن الكاتب كان يريد أدانة ثورته باعتباره هو الجاهل الذى لايعرف الحقيقة «الإيمانية» وإذا كان الأمر كذلك

فما هى الرسالة التى كان يريد إرسالها لشعبه التى على أساسها ينبغى أن يصحو ويتحرك؟

تناقض واضح يدعمه تأكيد يحيى حقى فى سيرته الذاتية لاختلافه عن اسماعيل . فهو لم يعد من روما منبهراً بحضارة الغرب ولاعلمه ، فقد «كنت أشعر دائماً أن فى داخلى شيئاً صلباً لايذوب بسهولة فى تيار حضارة الغرب ... عندى حضارة .. إن لم تفق .. فهى تماثل حضارتها ، وعندى دين هو نظام متكامل فيه الغناء» (١٧) . كذلك ، فإن الراوى القريب من المؤلف فى «قنديل أم هاشم» يبدو طوال الوقت ومنذ البداية محبذاً لتلك الروح الدينية الإيمانية . هل يمكن لنا إذن أن نستنتج أن الكاتب الراوى كان يتهكم على ثورة إسماعيل ؟ هذا احتمال قائم يمكن أن تدعمه تحليلات لنصوص كثيرة فى العمل . ولذلك يظل التناقض قائماً ، ويظل السؤال الخاص برسالة العمل مطروحاً ، ولايمكن حل هذا التناقض وفهم الرسالة مالم نشك فى قول الكاتب المعلن ، ونسلم بأنه قد شارك اسماعيل قدراً من أزمنة ، ومن ثم التسليم بنوع من الصراع الداخلى الذى عاشه الكاتب لحظة عودته ، وعبر عنه فنياً ولم يستطع أن يعبر عنه مباشرة إلا بعد ذلك بخمسة وثلاثين عاماً .

لايبدو اسماعيل شخصياً مأزوماً إلا مع الفقرة الثالثة من فقرات العمل ، ومع بداية سن المراهقة . فى هذه الفقرة يخرج إسماعيل من طور الطفولة المدللة قدر ماتستطيع أسرة ميسورة أن تدلل آخر عنقودها ، ويبدأ فى الشعور بمشاعر متناقضة بين الرغبة المدنسة واليقين المقدس ، وإلى هنا تبدو الأزمة أزمة عادية يمر بها كل شاب . وتتواصل عادية هذه الأزمة حتى حينما تؤثر على مستوى المراهق العلمى وتمنعه من تحقيق التفوق الدارسى الذى كان يحرزه قبل ذلك . وهنا يحدث التطور غير العادى – فى ظل ظروف مثل تلك الأسرة التى لايسمح لها يسرها بأن ترسل ابنها لاستكمال تعليمه فى أوربا . وهنا يبدو لنا توجيه مقصود من قبل المؤلف لتطوير الأزمة وإدخالها فى مجال أزمته ، وجيله ووطنه ، أقصد أزمة منظور شريحته الطبقية لأزمة الوطن ، حيث يتحتم المرور بالتأثير الأوربى للوصول بالتناقض إلى أقصاه . هناك يتعلم اسماعيل كيف يحسم الصراع بداخله لصالح الرغبة المدنسة مشفوعة بمجموعة القيم المتبادلية التى يعيشها المجتمع الرأسمالى الأوربى ، الحرية والعلم والفردية .

يغلف هذا الانتصار عينى اسماعيل فيعمى ولايعود قادراً على أن يبصر ، لاببصره ولا ببصيرته ، وكنوع من التسامى المزيف يتهم مجتمعه بمرضه : العمى ، الذى يسببه لهم ضوء مزيف لقنديل خرافى . «هذا هو القنديل قد علق

التراب بزجاجة واسودت سلسلته من (هبابه) . تفوح منه رائحة احتراق خانقة . أكثر ماينبعث منه دخان لابصيص ضوء هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل» [١٨] .

يحطم اسماعيل القنديل ويستعين بالنور الذى حمله معه من أوربا . بينما هو وجماعته فى العمق يرفضون هذا النور الوهمى . فيتحقق عماهم كاملاً . ومع عماهم يبدو – لاسماعيل – بوضوح ، عماه «وعماها دليل على عماه» [١٩] فيهيم على وجهه ويراجع نوره حتى يكتشف مدى زيفه (فى بنسيون مدام إفتاليا) . فيعود إلى الضوء القديم ويجده ، وهو يضىء ، يومئ إليه ويبتسم» [٢٠] . هل هى ابتسامة الفهم والتسامح أم الانتصار والتشفى . هى الأولى التى تدفع اسماعيل إلى احتضانه والسعى به إلى فاطمة وغيرها ليضىء لهم به . ولكن ليس به وحده هذه المرة ، وإنما متسعيناً معه بالنور الآخر ، نور العلم مع نور الإيمان .

« تعالى يافاطمة ! لاتيأس من الشفاء . لقد جئتك ببركة أم هاشم ستجلى عنك الداء ، وتزيح الأذى ، وترد إليك بصرك فإذا هو جديد ...

وشد ضفيرتها واستمر يقول :

– وفوق ذلك ، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم .

وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان [٢١] . «بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجباً . استمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك المبالغة فى الآلات والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه ويديه ، فبارك الله فى علمه ويديه » [٢٢] .

وهكذا عاد المقدس لينتصر على المدنس . لكن المقدس من التسامح بحيث يستطيع استيعاب بعض المدنس فى إهابه ، شريطة أن يكون هو السيد المسيطر . فالله غفور رحيم .

بهذا الإيجاز تبدو لنا القصة بسيطة . شاب أغواه الشيطان فى شبابه ولكن الله هواه فعاد إلى رشده . ولكن هذه البساطة خادعة . فالغواية والهداية ليس لهما نفس المدلول البسيط ، كما أن المقدس والمدنس لايحملان نفس المعنى المألوف . لكل منهما دال ومدلول دال المقدس هو زيت القنديل ومدلوله التاريخ والوطن والدين فى تداخل واختلاط غير مبين . ودال المدنس هو الدواء الطبى ومدلوله

الكفر والتمرد وقيم التبادل . والعلاقة ا لأخيرة بينهما ، يتركها الكاتب غامضة مترددة . ثمة جمع بين العلم والإيمان . ثمة جمع بين الزيت والدواء . صحيح أنه لم تعد ثمة مبالغة فى «الآلات والوسائل» وأصبح الاعتماد أولاً «على الله ثم على علمه ويديه» . لكنها جميعاً صيغ لاتنفى أن علاج فاطمة وبقية المرضى اعتمد على الأدوية وليس على الزيت . وأن الزيت لم يكن إلا وسيلة إيهامية تقنع فاطمة نفسياً بقبول الدواء على أنه الزيت . وفوق ذلك فقد كان يعلمها كيف تمارس حياتها – طبعاً على الأصول الحديثة لكى تصبح «من بنى آدم» بعد أن كانت من الحيوانات ؟

من هو المسيطر إذن فى هذه العلاقة الأخيرة ، ربما كانت الصيغة الأدق هى صيغة «وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان» الأساس العلمى هو العلم والطب والسند الخلفى هو الإيمان . الفعالية الحقيقية هى للأول والإيهام الروحى (الشكلى) هو للثانى . لم نفهم أيضاً كيف ترك المبالغة فى الآلات والوسائل ، واستمسك من علمه بروحه وأساسه ؟ إن نسق القيم الذى تنتهى إليه صورة اسماعيل فى الفقرة الأخيرة لايشير إلى ذلك :

كان فى آخر أيامه ضخم الجثة ، أكرش ، أكولاً نهماً ، كثير الضحك والمزاح والمرح ، ملابسه مهملة ، تتبعثر على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التى لاينفك يشعل جديدة من منتهية . وأصيب بالربو فاحتقن وجهه ، وتندى العرق على جبينه وانقلب تنفسه إلى نوع من الموسيقى .. فى عينيه .. شيطان لعوب ، كلها حب وفهم ، فيها خبث وطيبة ، وتسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك قبل كل شىء :

– ليس كل مافى الوجود أنا وأنت ، هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء السعيد من أحسها ، فعليك بها عليك ....» .

ليس هذا مظهر العالم ولا سلوكه ولاقيمه . هى نفسها صورة اسماعيل قبل أن يسافر . ولم يبق له من أوربا وعلمها سوى الدواء الذى يداوى به مرضاه .

وهنا لابد من التوقف عند مفهوم العلم وعلاقة الدواء به . وكذلك مفهوم الإيمان وعلاقة الزيت به . فالدواء ليس هو العلم وإنما هو منتج للعلم أى تكنولوجيا . وهذا هو مابقى لدى اسماعيل يقدمه لمجتمعه من رحلته إلى أوربا ، ليس قيمها وليس علمها وإنما فقط تكنولوجياها . صحيح أنه حاول أن ينقل القيم ولكنه فشل . واستسلم – من ثم – للقيم التقليدية التى ثار عليها من قبل وتمرد .

لكن هذا الاستسلام ليس عن قناعة ويقين بل هو مجرد استسلام وعدم قدرة على المقاومة استنامة للمرض ، والدليل هو علاقته بزيت القنديل . أخذه ليوهم فاطمة أنه يعالجها ببركته ، بوحيه وليس به . وبهذا لم يتعامل اسماعيل مع الزيت تعاملاً علمياً . ولو كان قد تعلم – فى أوربا – العلم حقاً وعاد به ، لكان تعامل مع الزيت كدالٍ ومدلوله الأسطورى تعاملاً مختلفاً . لكنه لم يفعل ذلك وماكان ليستطيع لأن حدوده كانت دون هذا الوعى ودون امكانيات تحقيقه فى الواقع .

تبدو أزمة اسماعيل – إذن – أزمة مفتعلة كى توصل إلى هذا الحل التلفيقى الذى انتهت إليه ، نتحدث هنا عن الإقناع الفنى فى بناء الشخصية الروائية . غير أن علينا أن نعترف أن نمط هذه الأزمة فى الحياة المصرية ، هو نمط حقيقى ، وجد ومازال موجوداً . أزمة وجود وأزمة وعى ، تعيشها الطبقة الوسطى بمختلف شرائحها ، وبصفة خاصة ، تلك التى انتمى اليها اسماعيل ، وتلك التى انتمى اليها يحيى حقى نفسه . أى البرجوازية الصغيرة ، والبرجوازية المتوسطة . وهى أزمة عاقت هذه الشرائح عن رؤية الأزمة الحقيقية للمجتمع . وبالتالى عاقتها عن أن تقدم لها الحل الصحيح ، سواء على المستوى الفكرى أو على المستوى الفنى ، وفى مختلف مجالات الحياة .

نشأ اسماعيل فى أسرة تجار ذات أصول ريفية ارتقت طبقياً مع بدايات القرن وحتى ثلاثينياته ، حيث قصمت ظهرها الأزمة الاقتصادية العالمية والتدهور الاقتصادى للبرجوازية المصرية ، وأعادتها إلى فقرها الذى كان قبل ذلك . لكنها على كل حال كسبت تعليم فارسها الذى كان ينتظر أن يفتتح عيادة فى أحياء القاهرة الراقية ، فإذا به ينتهى فى عيادة بحى البغالة ، يعالج فيها الفقراء بقرش واحد للمريض . وفى صعود الشريحة الطبقية وانهيارها ، لم تتخل أبداً عن قيمها المتمركزة حول بركة أم هاشم . بهذه البركة صعدت ، وبيقينها بها تحملت تدهورها . وبالتالى فقد عاشت الأزمة وعانتها دون أن تعى بها ودون أن تيأس فتحملتها برضا وقناعة ، وخاصة أن آخر أمل لها قد خاب مع اسماعيل ، سواء فى الخروج من الأزمة الاقتصادية أو فى التعامل الصحيح مع نسق القيم .

فإذا كان من المنطقى ألا تدرك البرجوازية الصغيرة ذات الأصول الريفية أزمتها بوعى واقعى فليس من المنطقى أن يقع متعلموها فى ذلك ، وأن يتجاهلوا الأبعاد الحقيقية للأزمة ، ويكتفوا برصد تجلياتها الظاهرة كما فعل اسماعيل .

قبل أن يسافر اسماعيل إلى أوربا لم يكن يرى مشكلة فى الحياة التى يحياها

هو وأهله . بل إنه حتى لم يكن يشعر بفاطمة (أمته) وهى تكاد تفقد بصرها . ولاينتبه إلى هذا الا حينما نبهه أستاذه فى أوربا إلى أن بلاده فى حاجة إليه لأنها «بلد العميان» ، وبعد أن عاش تجربته مع مارى فتبلورت صورة وطنه على نمط أسطورة أوربية : «فى ذهنه مصر عروس الغابة التى لمستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت عليها الحلى ، ودواق ليله الدخلة .. متى تستيقظ ؟ متى ؟» ، حينما يعود الأمير الجميل الذى يعشقها حاملاً علمه ورشاقته إنه (اسماعيل) «قادم مزود بنفس السلاح ا لذى أراده له أبوه» .. «وسرح ذهنه فإذا هو كاتب فى الصحف أو خطيب فى أحد المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته» .

يعود اسماعيل بعلمه ومعتقداته الجديدة ، حاملاً النور الذى يعالج به العميان» ويفك سحر العروس النائمة منذ أزمان بعيدة ومعها «شعب شاخ فارتد إلى طفولته . لو وجد من يقوده لقفز إلى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة فالطريق عنده معهود والمجد قديم ، والذكريات باقية» وأول هذا الطريق ، فك السحر بتحطيمه . تحطيم قنديل أم هاشم . رمز كل التخلف والجهل والعمى وربما قلنا أيضاً أنه هو السبب فى كل هذا . وهكذا أخطأ الطريق . فليس فك السحر يعنى تحطيمه . ولذلك سارع الكاتب الأكثر وعياً من إسماعيل ، والذى قاده إلى هذا الضلال ، إلى انقاذه وهدايته فى ليلة القدر وليعود عن غيه ويسلم بالسحر مرة أخرى تسليماً شكلياً واضعاً إياه فى محاورة واضحة مع النور الجديد الذى تقلص إلى مجرد الدواء لكنه الدواء الفعال فى العلاج دون أن يمس الهالة السحرية «لقنديل أم هاشم» الذى يعلن كعنوان للعمل ، وبالتالى كحل وهمى لأزمة مجتمع العميان ، ولايعطينا منه سوى هالته الأسطورية على لسان الشيخ درديرى :

«ليلة الحضرة يجيء سيدنا الحسين والإمام الشافعى ، والإمام الليث ، يحفون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة . وفى كوكبة من الخيل ، ترفرف عليهم أعلام خضر ، ويفوح من أردانهم المسك والورد ويأخذون أمكنتهم عن يمين الست وعن يسارها ، وتنعقد محكمتهم وينظرون فى ظلامات الناس ، لو شاءوا لرفعوا المظالم جميعها ، ولكن الأوان لم يئن بعد . فما من مظلوم إلا وهو ظالم أيضاً ، فكيف الاقتصاص له ؟

فى تلك الليلة ، هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقام ، يكاد لايشع له ضوء ، ينبعث فيه عندئذ لألاء يخطف الأبصار .. زيته فى تلك الليلة فيه سر الشفاء ... كل نور يفيد اصطداماً بين ظلام يجثم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل ،

فإنه يضىء بغير صراع ! لاشرق هنا ولاغرب ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولاغد . ، ٧٣-٧٤ .

بالنسبة لفقراء المصريين هذا الإيمان صحيح وعميق وممتد ، ليس خرافة ولاوهماً ، هو تاريخ كامل تمتزج فيه كل العناصر ولاتنحل ، عناصر متواصلة منذ المعبد المصرى القديم بكهانه وآلهته وعلمائه غير المنفصلين عن هؤلاء الكهان والآلهة والحكماء ، حيث لا انفصال بين العلم والدين ، بين الروحى والمادى ، بين الممتع والمفيد . تبلورت الآلهة ايزيس إلهة لآلهة وأم لإله ورمز الخير والعطاء والأمومة ، فى صورة السيدة زينب رئيسة الديوان الذى يجتمع فيه الأقطاب الأربعة ليلة الجمعة ليقضوا فى المظالم ، التى يكون الناس قد كتبوها وأودعوها فى ضريح الإمام الشافعى طيلة أيام الأسبوع . وهى لم تتبوأ هذا المنصب - لدى البشر - جزافاً وإنما لتاريخها المجيد الذى ينطلق من صلتها بالرسول وآل البيت ، وسعيها الحثيث للبحث عن أشلاء أخيها الحسين ، مثلها مثل إيزيس تماماً . تاريخها هذا هو الذى أورثها القنديل عن المعبد القديم ، هذا القنديل الذى يضاء بزيت مصنوع خصيصاً من الزاج ، زيت نبات الخروع ، والذى كان يستخدم لدى قدماء المصريين . فى الإضاءة وفى علاج إحمرار العيون ، ويصنع منه الكحل للتزين والعلاج فى نفس الوقت . والذى أثبتت التحاليل المعملية الحديثة صلاحيته بالفعل لعلاج بعض أمراض العيون .

يمتزج العلم بالأسطورة فى كيان واحد ، يؤمن به ويعيشه الشيخ درديرى وفقراء المصريين ، دون أن يعرفوا كل هذا ، ودون أن يهتموا بأن يعرفوا . فهو نسق قيمهم العميق الممتد الذى قادهم عبر الحياة الطويلة الصعبة ، وساعدهم على مواجهة الظلمة والأعداء فى الداخل والخارج . ولذلك فهم متمسكون به ، وغير مستعدين للتخلى عنه ، وإن كانوا مستعدين لقبول مايضيف اليه ، دون هدمه .

وقد صبر الشيخ رجب وزوجته وفاطمة النبوية على اسماعيل بعد تحطيمه القنديل وانتظروا أن يأتى بديله بنتيجة تعالج عماهم ، وربما كانوا يعرفون - مسبقاً - النتيجة ، ومع ذلك صبروا راضيين حتى ثبت فشل البديل فشلاً ذريعاً ، ليس لأنه غير صالح ، وإنما لأنهم ، وربما معهم اسماعيل نفسه ، لايقبلون - نفسياً - أن يفرض عليهم العلاج من خارج نسقهم وبالقوة . ومثلما فشل اسماعيل فى فرض بديلة ، فقد فشل أيضاً فى الاستفادة الصحيحة منه ، لأنه لم يكن بديلاً علمياً ، وإنما كان مجرد استيراد لسلعة هى الدواء . ولو كان اسماعيل عالماً حقاً ،

لكان يمكنه أن يفك طلاسم الأسطورة المركبة . كان يمكنه أن يخضع هذا الزيت (دال الأسطورة) للتحليل المعملى ليكتشف مكوناته الكيميائية وليعرف ما إذا كان صالحاً لعلاج العيون أم لا ، وكان يمكنه لو ثبت صلاحيته أن يطوره ويصنع منه دواءً جديداً . وكان يمكنه أن يفك بهذا وحده سحر الأسطورة ، عبر إدراك هذه الصلة العميقة بين الزيت ومجمل المعتقد الممتد العميق الذى يسيطر على أذهان البشر إلى هذه الدرجة .

بهذا وحده كان يمكنه أن يفهم الأسطورة فهماً علمياً ، ويفك سحر العروس النائمة ، ويقودها إلى استعادة فتوتها . ولكنه لم يكن عالماً بالمعنى الحقيقى ، كان مجرد تلميذ ماهر للأطباء الأوربيين المعالجين ، مثلما كان تلميذاً ماهراً فى المدارس المصرية قبل أن يسافر . لم يكن إذن يحمل مشروعاً حقيقياً للنهوض بالوطن ، بل كان مجرد متأثر بالمفاهيم الأوربية عن الحرية والعلم والتقدم . كان مجرد متمرد غرير سرعان ما انهار تمرده فى مواجهة تقاليد عتيده ، لاتنبع قوتها من مجرد كونها تقاليد ، ولكن من كونها نسق حياةكامل قوى يعنى التنازل عنه ، التنازل عن الوجود ، ومن كونها غير مغلقة ولامتكلسة ؛ وإنما هى مرنة ومفتوحة على كل جديد ، شرط ألايكون همه هو تحطيمها ، هى راغبة دائماً، وقادرة على التطور والتقدم ، ولكنها ليست مستعدة للضياع والذوبان .

على هذا النحو ، نستطيع أن نفهم تلك الرسالة الملتبسة التى بثها يحيى حقى فى روايته وأن نرد التباسها إلى كون كتابة الرواية كانت ردة فعلٍ حادة لتلك اللوثة هذه الرسالة هى حبة العقد الضائعة ، يسارع للإعلان عن أنه وجدها ، دون أن يكون قد وجدها بالفعل ، ليطمئن نفسياً ويستعيد كيانه الطبيعى ، التقليدى ، دون أن يكون قد استفاد شيئاً من البحث الممض والرحلة المؤلمة . ومع ذلك يبقى - ليحيى حقى الذى عشق الحياة الشعبية المصرية وجسدها فى معظم أعماله بشبق - فضل بين أبناء جيله ، هو أنه أدرك التباس الهوية الذى تعيشه طبقته ؛ وحاول أن يجسده بعمق ، وأن يقدم له حلاً ، أياً كان رأينا فى هذا الحل - فعلى كل حالٍ لم ينجح أحد - حتى من الأجيال التالية فى أن يقدم حلاً أفضل ... والدليل على ذلك أن الأزمة مازالت قائمة ، بل تتفاقم ، لتعم المجتمع ككل ، وليس فقط الطبقة المتوسطة ، بفعل إيغال هذه الطبقة فى التبعية الذهنية وسعيها لفرض هذه التبعية على بقية الصفات ، عبر أجهزة الإعلام كما سبق أن أوضحنا فى كتابنا «الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية» . (٩)

الإحــالات

(١) يحيى حقى : أشجان عضو منتسب . سيرة ذاتية بقلم يحى حقى. مؤلفات يحيى حقى . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ . ص ٤٣ – ٤٤.

(٢) نفسه ص ٤٣ .

(٣) نفسه ص ١٨٥ .

(٤) نفسه ص ١٩٥ .

(٥) نفسه ص ٢٠١ .

(٦) نفسه ص ٢٠٠ .

(٧) أشجان ص ٤٢ .

(٨) نفس المرجع والصفحة.

(٩) دار مريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٩ .

لويس عوض

لويس عوض

ليبرالية لويس عوض

أريد أن أتحدث* عن مأساة مفكر نبيل وانسان عظيم . من عرف لويس عوض رأى فيه انساناً هادئاً وبسيطاً وصافياً إلى حد كبير ويبدو سعيداً . هذه هي الملامح التي وجدتها فيه في المرات القليلة التي رأيته فيها . لكن منذ الصغر وأنا أقرأ كتاباته في الأهرام ثم بعد أن التقيت به بدأت أشعر بأن الصورة الأولى ليست صحيحة وأن خلف هذه النفس التي تبدو راضية تكمن مأساة عظيمة .. كثير من الكتاب الذين كتبوا عن لويس عوض أشاروا إلى عنصر يكاد يكون الأساس في فكر لويس عوض وهو أنه كان مفكراً ليبرالياً وأنا أتصور أن مأساة لويس عوض تكمن في هذا المصطلح «الليبرالية» . لويس عوض لم يكن ليبرالياً وإنما فرض عليه أن يكون ليبرالياً .. بمفهوم محدد لليبرالية بالتأكيد .. الظروف الاجتماعية والثقافية التي ولد فيها لويس عوض وعاش مع أهله لكي يكون ليبرالياً بامتياز وقد كان ليبرالياً بالفعل ولكنه لم يكن فقط ليبرالياً بل كانت ليبراليته من طراز خاص . لو أردنا الدقة ، كانت ليبرالية لويس عوض التي يسعى إليها نقيضاً لليبرالية كما عرفتها المرحلة المسماة بالليبرالية في مصر في العشرينات والثلاثينات .

حينما عاد لويس من انجلترا كتب يقول أنه كان يمكن أن نلمس الديمقراطية في الغرب كانجاز وحيد ، ولكن في مصر لم يكن ذلك ممكناً كان لابد لمجتمع منهوب من أن تكون هناك برامج اجتماعية أي أنه عندما عدت لمصر لم أتصور أن الصيغة الليبرالية كفيلة بحد ذاتها لاصلاح الأحوال في بلادي ولكن لابد من صيغة أكبر تتيح للمجتمع أن ينتقل اقتصادياً واجتماعياً إلى مرحلة أرقى . هنا

* كلمة ألقيت في ندوة بالهيئة المصرية العامة للكتاب ، عقب وفاة لويس عوض ، ونشرت – مشوهة – بعد ذلك في كتيب صدر عن نفس الهيئة .

رؤية واضحة لحدود الليبرالية الأوربية ثمارها متحققة هناك . وحينما جاء إلى المجتمع المصرى وكان يشهد بداية تبلور أزمة الليبرالية فى مصر وعدم قدرتها على إنجاز أى مشروع مثل الأخوان المسلمين أو الماركسين أو الوفد الذى اقترب منه لويس عوض إلى حد كبير . إذن لم يكن لويس عوض يريد أن يكون ليبرالياً فحسب وإنما كان يريد أن يعيد انتاج ليبرالية خاصة تتوائم مع ظروف هذا المجتمع ولابد أن تلتحق بالاشتراكية أياً كان نوع الاشتراكية الذى حاول هو أن يستفيد منه أو يتبناه وكان هذا خطراً شديداً حرصت فى تقديرى السلطات على أن تقمعه وبالتالى أدى بلويس عوض إلى الطرد من الجامعة أولاً ثم سجنه ثم ايقافه عن الكتابة بعد ذلك عدة مرات . لم يكن ذلك أمراً عشوئياً ولا بالصدفة وإنما كان أمراً مدركاً ومدركاً لخطورة هذا التوجه الذى يمثله لويس عوض . واستطيع أن ازعم أن لويس عوض الذى كان صدامياً فى مواقف بعينها ولكن لم يكن طوال الوقت متهوراً وكان قادراً على أن يتجنب المزالق الخطيرة ، قد وقع فى هذا المزلق بدرجة ما حين أصبح قريباً من السلطة الثقافية لـ ٥٢ . عندها تخلص من هذا الطموح العظيم الذى كان لديه فى البداية وتراجع إلى حدود الليبرالية التابعة والتى أدت به إلى خطأ لا يغتفر وهو موافقته على كامب ديفيد .. أنا أرى هذه المسألة باعتبارها نموذجاً لمثقفين مصريين عديدين ولكن لويس عوض كان نموذجاً بارزاً من بين هؤلاء المثقفين ولولا هذا القمع الذى تعرض له كان يمكن أن يكون أكبر من هذا بكثير ، وأن يحقق أكثر . ولكن هذه هى الظروف التى عاشها هذا الجيل من المثقفين وربما يعيشها جيلنا أيضاً وربما أجيال تالية ، وماهو أخطر منها ولكن يجب أن نتمسك بايجابيات وإنجازات لويس عوض الكبيرة كى نحاول أن نتعلم من مشاكله ومأساته كى لانظل أحياء فى تلك المأساة ..

✍ إنجى أفلاطون

إنجى أفلاطون

عشر سنوات على رحيل إنجى أفلاطون

فى احتفالية لطيفة ذكرنا مركز دراسات المرأة الجديدة بأن عقداً من الزمان قد مرّ على رحيل الفنانة التشكيلية والمثقفة والمناضلة إنجى أفلاطون . ولقد سعدت سعادة بالغة بأن فريقاً من نساء الوطن قد تذكر إنجى أفلاطون التى يبدو أن هناك من يسعى إلى إطفاء أضوائها الفنية العظيمة التى تركتها فى لوحاتها وكتاباتها سواء فى كتبها عن المرأة أو فيما كتبته عن حياتها . فهذه الأضواء فقط لبناء الإنسان وبناء الوطن ، وبناء القيم النبيلة .

أن إنجى أفلاطون هى واحدة من أهم فنانى مصر فى العصر الحديث دون شك . وأهمية إنجى – فى فنها – تنبع من أنها – مع انتماءاتها وتحولاتها الفنية – كانت واحدة ممن حرصن على انتاج المعنى الخاص فى فنها وفى حياتها وتقديرى أن هذا الحرص قد نبع من صلتها الحميمة بالطبقات الشعبية الواسعة ، هى بنت الذوات ، التى قادها وعيها ونضالات المثقفين من جيلها والأجيال السابقة، لإداك أن هذه الطبقات هى الطبقات المنتجة الحقيقية للحياة المصرية ، ولذلك فإن الانتماء إليها – فكرياً وفنياً هى الانتماء إلى الحياة الحقيقية فى مصر .

ولست مع الذين يصورون إنجى أفلاطون على أنها قد هجرت طبقتها الأرستقراطية لتعيش حياة الطبقات الشعبية الفقيرة . فرغم الانتماء الفكرى الحميم والصلة اليومية مع هذه الطبقات ، ورغم الكفاح الطويل من أجلها ، والهرب من البوليس ثم السجن ، رغم كل ذلك ، أزعم أن أنجى قد استفادت من أفضل مافى الارستقراطية المصرية من قيم وإمكانيات معنوية ومادية ، ووظفتها فى إنجاز رؤيتها الخاصة ولإنتاج معناها الخاص ، من خلال أدوات تشكيل متميزة سواء فى مرحلة الألوان القاتمة الكابية قبل السجن وأثناءه ، أو فى مرحلتها الأخيرة التى تبدو بهيجة من حيث الألوان وبعض الملامح ، ولكنها تظل تحمل الأسى والحزن .

لقد تحول وعى انجى أفلاطون السياسى ، والذى ظل حتى اللحظة الأخيرة من حياتها ، إلى دافع لإنجاز معناها الفنى الخاص ، أقصد خصوصيتها التشكيلية، والتى تمثلت فى القرب الشديد من خصوصية الألوان والظلال والخطوط فى شخصية الإنسان المصرى والطبيعة المصرية .

أن الاحتفال بإنجى هو احتفال بمناضلة دفعت الكثير من حياتها ورفاهيتها ثمناً لمعتقدها ، ولكنه - وهذا هو الأهم - احتفال بفنانه اعتبرت أن فنها هو أساساً مجال نضال ، كى يكون قادراً هو بذاته - على إنتاج معنى خاص بهذا الوطن وهذا الشعب، وهو ماتحقق بالفعل فى فنها الجميل .

لقد عرفت أنجى طوال السنوات العشر الأخيرة من حياتها ، كانت امرأة بديعة التكوين راقية القيم والحساسية ، وكان التزامها بأفكارها واضحاً وقوياً ، ووقفت دائماً - فى معارك لجنة الدفاع عن الثقافة القومية - فى صف المبادئ النقية البعيدة عن المصالح الضيقة أو الانتهازية السياسية ، وحتى لو كان أصدقاؤها أصحاب هذه المصالح . وتقديرى أن رحيلها المبكر (عن خمسة وستين عاماً) ، كان إعلاناً عن عدم الرضا عن التدهور الذى كان قد وصل إليه حال عدد من المثقفين ، وعدم قدرة على تحمل ماتوقعت أن يحدث نتيجة لهذا التدهور فى المستقبل ، وهو مانعانيه الآن بالفعل .

لقد رحلت إنجى وتركت تراثاً فنياً هائلاً ، كما أن أسرتها قد رصدت قطعة أرض ووهبت وزارة الثقافة هذه اللوحات القيمة لكى تقيم متحفاً خاصاً لأعمال إنجى وتراثها ، الذى هو جزء عزيز من تراث الوطن ، وخاصة - لقيمته الفنية التى أشرت إليها من قبل . ومع ذلك ورغم موافقة الوزارة على إقامة المتحف ، فقد مرت عشر سنوات قبل أن تبدأ خطوة واحدة فى سبيل إقامته . وهو الأمر الذى أثار دهشة المثقفين الذين شهدوا الاحتفال الذى بدأت بتحيته ، ولذلك فإنهم انتهوا إلى صياغة نداء - وقعه أكثر من مائة من المثقفين المصريين - لوزارة الثقافة مطالبين بالإسراع فى إقامة هذ المتحف .

 فــؤاد حـــداد

فــؤاد حـــداد

قبل أن آتى إلى القاهرة وقبل أن أتعرف على اسم فؤاد حداد وقيمته الفنية والثقافية كنت عاشقا لظاهرة فنية يساهم فى خلقها شخص إسمه فؤاد حداد وموسيقى وغناء سيد مكاوى تلك هى برنامج مسحراتى رمضان الذى كان يذاع فى قت السحور من كل ليلة .

فى البداية كان ما يلفتنى وأنا طفل هو صغير الأداء والموسيقى ولكن رويدا رويدا انتبهت مبهورا بالقدرة الحركية والاشعاع العجيب الذى تبثه الكلمات فى علاقاتها البعيدة الغور والقريبة جدا من حياة البشر فى قرى مصر وحواريها هذه القدرة على خلق العلاقات التى نسميها الآن بالخيال أو قدرة التصوير هى التى بقيت فى كيانى بعد أن ظلت الموسيقى والأداء كما هما .. بقيت هى تتطور وتتجدد دائما وتختلف من عام إلى عام لتتابع تطورات الحياة والأحداث وتكشف دائما عن العلاقات الخفية البريئة الخبيثة التى يحكمها .

ومهما اتسعت مداركى ومهما تعددت ألوان تلقى لفؤاد حداد ولم أستطع أبدا أن أمنع نفسى من تسميته بالمسحراتى

المسحراتى فى التراث الشعبى - فنان يقوم بوظيفة واضحة محددة إيقاظ الناس من نومهم لأداء واجب دينى ولكنه ليس ككل الواجبات الدينية .. يمكننا توسيعه لنقول واجب شعبى ممارسة طقس حياتى شديد البهجة .. ممارسة حرية الافطار قبل أن يحل موعد التحريم فى الفجر الواجب فى السحور ليس مجرد واجب ليس اخلاصا لقيمة محررة وإنما هو واجب محسوس ملموس واجب واجب ممارسة الحرية والحياة وحين اختار فؤاد حداد أن يكتب ذلك البرنامج فقد اختار - فيما اعتقد أن يضع نفسه فى هذا الاطار .. الفنان الشعبى الذى يوقظ الناس لممارسة الحياة وتحت هذا العنوان يمكننا أن نضع سعى فؤاد حداد ليس الفنى فقط وإنما الانسانى بشكل عام سياسيا كان أو غير سياسى .

اختار فؤاد حداد أن يكتب بالعامية المصرية .. لغة الشعب واختار أن يكتب عن مشاكل الناس المادية والروحية واختار أن يسعى للوصول إليهم عبر الوسائل الشعبية الصحافة والاذاعة والتليفزيون والمسرح ورغم الحظر الذى فرض على أعماله فى هذه الوسائل مرات عديدة لم ييأس وواصل وان كان هذا قد قلل فى بعض الأحيان من قدرته على الأداء أو منعه من الأداء (مازال كثير من أفضل اشعاره غير منشور) .

تلازم هذا الاختيار مع اختيار سياسى واضح منذ الاربعينات للوقوف بجوار الشعب المطحون ماديا ورحيا وتحمل فى سبيل هذا الاختيار النتائج التى نعرفها جميعا .. سجن واضطهاد وتعذيب .. دون أن يقوده ذلك لأن ينفصم عن هذا الاختيار وحتى حين بدا أحيانا أن ذلك قد حدث فإن أعراقه قد بقيت مع هموم الشعب وقضاياه ومشاكله قصائده جميعا فى دواوين من أحرار وراء القضبان «وبقوة العمال بقوة الفلاحين» و «كلمة مصر» و «حنبنى السد» واضحة تماما فى معالجة القضايا التى أشرنا إليها أما الدواوين الجديدة والتى تميل إلى المعاناة الروحية والتى قد تصل إلى الصوفية فهى أيضا لا تخلو من هذه القضايا بأشكال وطرق مختلفة يقول مثلا فى «استشهاد عبد الناصر» التى كتبت فى ١٩٧٠ ونشرت فى ١٩٨٤ .

يامصر حزنك ما يقدرشى عليه النور
يامصر حزنك يبكى الشمس لو جاية
حزنك من الطمى الأسمر يقتل المية
حزنك يسمع من قلبى وصوتى وعينى
يامصر من كل غمضة فى عينى بتشقى
حزنك قديم وأليم وأمر من بقى
حزنك بيكفر ويستغفر وبيحزن .

وفؤاد حداد من الشعراء الذين أجادوا فهم الوطن فهما عميقا فلم يجعله وطنا رومانسيا حالما معزولا عن الهموم ولم يفصل بين حب الوطن ورفض الظلم الواقع على أبنائه ولم يفصل بين القضية الوطنية ورغيف الخبز يقول حتى فى الحضرة الذكية :

.. أول ما نبدى القول نصلى على النبى

المصطفى سيد ولد عدنان

يامركبة فى البحر يا مركبة

بأى قلب من القولب ذاهبة

البذرة بتشق الثرى وتلوح

حبوا الوطن ولا تنسوه

لما ابن آدم فى الشقا يدفا

حيشكر الثوب الذى يكسوه .

وهو فى ذلك يعتمد على فهم واضح لفنه يعبر عنه فى تقديمه لأشعاره التى نشرتها دار المستقبل فيقول الحمد لله على كل يوم تنفست فيه هذا النسيم ورزقت هذا الغناء

شعرى خيال الشمس فى الهلال أم الهلال فى الشمس

المستقبل والأمس

الصياح والهمس

ليس لى فى القوافى جديد

شعرى خيال هذا الطعام وهذا الماء وهذا الشجر

شعرى واقع هذا الناس .. إلخ

وهذه الكلمات القليلة تلخص باقتدار بالغ نظرية الفن فى شعر فؤاد حداد عن القافية بل ربما كان يكره حسبما يقول صلاح جاهين رفيقه وتلميذه .. ولكن صورة وادراكه للعلاقات الخفية بين الأشياء بين الواقع والماديات والمعنويات بين الأصوات والألفاظ قد قفزت واسعة لتحقيق حداثة الشعر ، ليس شعر العامية فقط ، وإنما الشعر العربى بصفة عامة .

انظر مثلا هذه الصورة فى ديوان التسالى (كتب سنة ١٩٨١)

رديت كإنى من بعيد مش سامع

يا لابسة من تحت الودع تنوره

معسلة زى القمر فى الشمس
يا أم الليالى الهاطلة المشمورة
يا ريتنى أعمى أشريك باللمس
والا أشمك من بياض الأمس
قالت حتقلب جد يا مسكين
قلت لها أستاهل حدود الموت
أنا الحرامى سارق السكين
سلمت نفسي لن هذا الصوت
بكا شفايفى من شفايقك
غاوى العطش أقصنل أشم الليل
وإلا أموت الظهر شايفك
قالت لى غنى يا ولد شامى
وغنى مصرى يا ولد مصرى
ارفع لفوق البرج أعلامى
وتعالى بين الضفتين قصرى
أتارينى جنى وهى جنياه
قالت لى ياه
وأنا قلت يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

هذه الصورة ومثيلها ليس نادرا فى شعر فؤاد حداد تستحق دراسة طويلة لكى نستطيع تحليل عناصرها ومنطق تركيبها متعدد المستويات بدءا من مستوى الغزل اللطيف المتبادل إلى المستوى السياسى العميق الكامن بدءاً من السطر الرابع عشر والمتنافر على نحو عجيب . وللوقوف على طبيعة العلاقات التى يقيمها الشاعر فى مثل :

معسلة زى القمر فى الشمس

أو ياريتنى أعمى أشريك باللمس

أو غاوى العطش أفضل أشم الليل .. إلخ

وللوقوف عند اشتقاقاته اللغوية الخاصة جداً والثرية جداً وهى اشتقاقات تقودنا إلى اكتشاف الجدة الحقيقية فى الايقاع ، رغم الاحتفاظ بتقليدية الشكل الخارجى للقصيدة هل يمكننا أن نقول أن فؤاد حداد كان حريصاً على استمرار هذا الشكل التقليدى رغم قيوده لأنه كان حريصاً على البقاء قريباً من الأذن الفلاحية المصرية .. كما ينبغى للمسحراتى ؟

العناصر السريعة التى قدمتها حول فؤاد حداد الذى رحل عنا صباح أول نوفمبر ١٩٨٥ أردت بها مجرد الإشارة إلى مقدرة فنية لا يعرفها إلا تلاميذه من شعراء العامية والذين ابتعدوا بهذا القدر أو ذاك عن طبيعة المسحراتى ووظيفته وإليهم أتوجه بالسؤال : هل مازال للمسحراتى دور أم أنه ينبغى أن يموت ؟

سهير القلماوى

سهير القلماوى

حق الاختلاف

لن يدخل مجتمع ما عصره الحديث بحق ، مالم يؤمن قولاً وفعلاً بحق الاختلاف . فحق الاختلاف هو حق الإنسان فى أن يتميز ويتمايز عن الآخرين ، وفى أن يمتلك وعيه الخاص ووجوده الخاص . ومعنى ذلك أن هذا الإنسان لابد أن يكون فرداً بالمعنى الحديث العميق ، أن يمتلك من المقومات الإنسانية ما يجعله قادراً على أن يكون نفسه وأن يحقق ذاته اعتماداً على نفسه ، وعلى عقله ، وليس على ميراث ورثة مادياً كان أو اجتماعياً أو معنوياً . ومثل هذا الفرد العقلانى الواعى بذاته وامكانياته ، هو وحده القادر على أن يعطى الآخرين نفس الحق ، حقهم فى التمايز والاختلاف .

ولاشك أن هذا النسق من المفاهيم واكب نشأة وتطور الطبقة الوسطى فى أوروبا ، فى حين أن الطبقات الوسطى لدينا ، لم تعش نفس التطور كما هو معروف. ومن هنا ، فإننا نستطيع القول إننا ، لهذا السبب ، نعيش غياباً عميقاً للإعتراف بالاختلاف والنماذج اللذين نجدهما فى حياتنا المعاصرة إلا نادراً ولدى أفراد قلائل ومن هؤلاء سهير القلماوى .

لم أتتلمذ بالمعنى الكامل للمفهوم على يدى سهير القلماوى ، بقدر ما تتلمذت على تلاميذها . فلقد درست لى فى السنتين : الرابعة والتمهيدية للماجستير فى قسم اللغة العربية . أما الإشراف على رسالتى للماجستير والدكتوراه ، فقد كان لأستاذى ، وتلميذها الراحل العظيم عبدالمحسن طه بدر . ومع ذلك فما لاشك فيه أننى تلميذها بعمق ، مصدره أن تأثيرها كان من القوة ، بحيث استطاع أن ينفذ عبر تلاميذها إلى تلاميذهم ثم إلى تلاميذ هؤلاء .. وهكذا . وأنه لشرف لى أن تعتبرنى سهير القلماوى هى أيضاً تلميذها كما اعتقد .

أن المراقب لانتاج سهير القلماوى فى الحياة سوف يفاجأ بقلة انتاجها العلمى المنشور . ولكنه سيفاجأ أيضاً بكثرة انتاجها من العلماء . غير أن المفاجأة الحقيقية

تكمن فى حجم التنوع بين هؤلاء العلماء ، أو لنقل حجم الاختلاف والتمايز .

أن معظم تلاميذ سهير القلماوى ، وهم الان أساطين العلم فى الجامعات العربية المختلفة ، والمؤثرين إلى أقصى حد فى الثقافة العربية ، هم أناس نجحت سهير القلماوى ، فى تعليمهم قيمة أساسية على المستوى العلمى ، هى امتلاك المنهج أى أساسيات البحث العلمى ، أما المنظور ، فقد تعلموا منها حق أن يختلفوا فيه معها ، وفيما بينهم الواحد عن الآخر .

قد نجد من بين تلاميذها الماركسى ، وقد نجد الاجتماعى بالمعنى العام أو الوضعى أو الأسلوبى أو الأسطورى أو التاريخى ...

وغيرها من المناهج . غير أن كلا منهم لابد أن يكون ممتلكاً لمنهجه أياً كان هذا المنهج .

بهذا الاختلاف يمكن القول أن سهير القلماوى هى مؤسسة الدراسة العلمية للأدب العربى الحديث فى العالم العربى ، سواء لتاريخ الأدب أو لنقده . أو للأدب المقارن ، الذى قدمت منه رسالتها للدكتوراه عن ألف ليلة وليلة . إن هذا الانجاز العلمى ، عبر حق الاختلاف والدفاع عنه ، يشير إلى أنه لم يكن مجرد شعار (ربما لم أسمعه منها أبداً) ولكنه كان يقيناً عميقاً تغلغل إلى السلوك كما تشير شواهد لاتحصى ، خارج العلم . وعلى سبيل المثال ، فرغم اختلافها مع العديد من تلاميذها فى تقييم سياسات انور السادات وخاصة كامب ديفيد ، فإن هذا الخلاف لم يؤد إلى القطيعة معهم ، وربما قاطعها بعضهم ، أما هى ، فإن تقديرى أنها لم تكن منزعجة من هذا الاختلاف ، ولم يترك أى أثر على تقديرها وحبها لكل تلاميذها . بل يمكن القول أن الأهم من ذلك هو أن تقديرها للمختلف قد زاد ، بحجم تمسكه بهذا الاختلاف وحرصه عليه ، وبمدى مايشف عنه هذا من إدراك لمصلحة الوطن والمستقبل .

وفى تقديرى أن مساهمة سهير القلماوى فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى مصر والعالم العربى ، منذ أوائل الثلاثينيات قد ساهمت .بالاضافة إلى أصولها الطبقية المثقفة ، واعتدادها الشخصى بذاتهافى تحقيق هذه القيمة العليا ، أى حق الاختلاف . فمن الطبيعى أن تساهم المعارك التى يفرض على الإنسان أن يخوضها فى تكوين شخصيته والصلابة فى مواجهة الحياة ومعوقاتها ، والإنسان القوى العارف بقدراته والمتمسك بها ، هو الانسان الوحيد التى يدرك حق الاختلاف وقيمته ويقدره حق قدره بحيث لايتحول إلى ضعف ولايسمح للانسان

بأن يكون متسلطاً على غيره .

أن تكون سهير القلماوى من أوائل الطالبات اللائى يدخلن الجامعة متحدية بذلك ، مع أستاذها طه حسين ومع زميلاتها القلائل (فى كلية الحقوق) ، كافة التقاليد التى لم تكن تسمح أصلاً بتعليم الفتاة ، وتصر على ذلك متحملة كل ماينتج عنه من مشاق . ثم أن تساهم فى الحياة الاجتماعية والثقافية بالاشتراك فى الجمعيات والنشر فى الصحف والمجلات، سواء كان ماتنشره إبداعاً (شعرا وقصة) أو مقالات ، ثم أن تسافر للدراسة وتعود لتولى مهام التدريس ، ثم بعد ذلك تتولى المناصب المختلفة سواء كانت شعبية أو رسمية .. كل ذلك دون شك ، يشير إلى حياة صلبة مواجهة ، لشخصية قوية ناضجة داعية ، وهذا هو نمط الشخصية الذى يسمح - كما سبق القول - بحق الاختلاف .

وبهذا المفهوم ، يرتبط مفهوم آخر ، أعتقد أنه نال قسطاً وافراً من تكوين سهير القلماوى ، وأقصد به الرؤية النقدية أو الناقدة فليس معنى التسليم بحق الآخر فى أن يكون مختلفاً ، أن نتجاهل سلبياته وتناقضاته ، بل بالعكس من الضرورى إدراك تناقضات الآخر فى ذات الوقت الذى نحترم فيه خصوصيته بما فيها هذه التناقضات ، وهنا يصبح الاختلاف واعياً وليس ناتجاً عن غفلة أو اهمال أو تجاهل، فهو فى هذه الحالة الأخيرة يصبح مجرد كسل لايؤدى إلى بناء أو نمو .. ولا أذكر مرة تحدثت فيها مع سهير القلماوى سواء فى العلم أو الفكر أو السياسة حتى فى الأوقات التى كانت فيها (متورطة) فى بعض الممارسات التى لم أكن متوافقاً معها فيها ، لم يكن نقدها للقائمين بالعمل معها أو حولها يقل عن دفاعها عن اشتراكها فى هذا العمل ، بحيث أرى أن من حقى أن اعتبرها من الفئة الداعية الناقدة لحياتنا التى لم ترض عنها تمام الرضا فى أى لحظة من اللحظات ، وامتلكت - طوال الوقت - تصوراً مختلفاً لإمكانية تطور الحياة إلى الأفضل ، لا أظن أنها تراه متحققاً الان .

حين أزور سهير القلماوى فى الفترة الأخيرة ، أفاجأ دائماً بملاحظة عجيبة، فرغم أنها لاتخرج من بيتها منذ أكثر من عامين ، ألاحظ أنها ليست فى حاجة للآخرين ، كما نتصور نحن الذين نخرج من بيوتنا ، فهى مكتفية بنفسها ، مغتنية (معنوياً) عمن سواها .

وهذا الاكتفاء والاستغناء ، لايمكن تفسيره إلا بأحد أمرين : الملل من حياتنا أو قوة الشخصية النادرة ، أو بكليهما معاً . فى المقابل أرانى أتصور أننا نحن فى

مسيس الحاجة اليها ، فى زمن تنتشر فيه كل أنماط الانحطاط الأخلاقى وعدم الالتزام بأى مبدأ أو قيمة ، فيما عدا المصلحة الشخصية الدنيئة المحدودة ، فى زمن لايحترم فيه حق الانسان لا فى التمايز والاختلاف ، وأحياناً فى مجرد الوجود فى هذا الزمن الذى تحولت فيه الطبقة الوسطى ، وشرائحها الجديدة ، إلى سماسرة وأفاقين ومدجلين ومبررين ووسطاء .. فى هذا الزمن أرانى أو أرانا فى مسيس الحاجة إلى سهير القلماوى وقيمها وخاصة حق الاختلاف والتمايز .

شـكرى عياد

شكرى عياد

السطور التالية كتبت منذ أكثر من ثلاث سنوات ، ولم تنشر . كان الهدف منها الدفاع عن «نداء» مشروع شكرى عياد الحضارى الذى قادنا فيه نحو عقد من الزمان ، دون أن ننجح فى تحقيقه .

بعد رحيل شكرى عياد صباح الجمعة ١٩٩٩/٧/٢٣ ومع موجه الحزن التى انتابنى مع مشيعى الجنازة ، عدت إلى هذه السطور ، محاولاً تنقيحها بما يليق بالمناسبة ، لكنى وجدت نفسى غير قادر على فعل ذلك . وجدت نفسى راغباً فى أن أكون صادقاً تمام الصدق فى حديثى عن شكرى عياد ، لأن هذا هو الدرس الكبير الذى تعلمته منه طوال أكثر من عشرين عاماً عرفته فيها .

لم يدرس لى شكرى عياد . حين كنت فى قسم اللغة العربية أدرس (١٩٧٠-١٩٧٤) كان شكرى عياد قد ترك القسم لأسباب لم أكن أعرفها آنذاك . ولا أذكر إن كان خارج مصر أم بداخلها .. لكنى حين تخرجت وسجلت رسالتى للماجستير عن «موسيقى الشعر» كان لابد لى من التعرف على صاحب أهم الكتب العربية فى هذا الموضوع دون استثناء . فطلبت منه زيارة ، تمت فى منزله بالمهندسين .

لم تستغرق الزيارة ، عكس توقعى أكثر من ربع ساعة . كان متوجساً . سألنى مع من تعمل . قلت مع الدكتور عبدالمحسن بدر . قال هل يعلم أنك ستزورنى ؟ قلت : هو الذى أرسلنى فاستراحت نفسه وتحدث قليلاً عن موضوعى، ثم أغلق باب الحديث .

تألمت لهذا اللقاء ، ولكنى قدرت دوافع بخله معى آنذاك ، فأصررت على استمرار العلاقة معه . ويبدو أنه هو أيضاً قدر إصرارى ، ورأى فى غير ماكان يتوقع . دعوته مراراً للالتقاء بطلابى الذين أدرس لهم العروض ، وكنت حريصاً

مع أستاذى على أن يشترك فى مناقشة رسالتى للماجستير . واستجاب شكرى عياد .. ولكنه فى السنوات الأخيرة كان قد قرر ألا يشترك فى أى أعمال جامعية وانصرف تماماً لمشروعه الثقافى أو الحضارى ، وكان حريصاً على أن أكون من المشاركين فيه ، وقد كنت ولكن ليس بالقدر الكافى مع الأسف الشديد .. الآن رحل شكرى عياد ومازال مشروعه ، حلمه ، حلمنا لم يكتمل . وأشعر - أنا شخصياً - بافتقاد حاد له ، ليس فقط على المستوى العاطفى ، ولكن على المستوى العلمى والفكرى ، لأنه كلما رحل واحد من أبناء هذا الجيل ، أشعر بخسارة عظيمة لأننا ، ببساطة لانملك من يعوضنا عنهم من الأجيال التالية .

الآن أنتهى من هذه المقدمة وأقدم ماكتبته من قبل .

جيل القلق العظيم

الكلمات التالية لاتليق بشكرى عياد . وليس الهدف منها رصد وتقييم إنجازه الكبير فى الثقافة العربية ، وإنما هى مجرد تحية لهذا الرجل الجليل والعالم الفذ والمثقف الواعى الذى عمل ومايزال على توظيف علمه وثقافته لخدمة شعبه ووطنه ، ودفع مسيرتهما إلى الأمام دائماً .

حين ينظر تلميذ مثلى إلى أساتذته من جيل شكرى عياد ، فإنه يلمح الكثير من الخصائص العامة التى تميز هذا الجيل ، كما أنه سيلمح خصائص أخرى تميز شكرى عياد من بين زملائه الذين كونوا جيلاً مهماً من أجيال مفكرينا ومثقفينا . الجيل الثالث جيل القلق العظيم بإيجابياته وسلبياته .

إن أبرز ملامح قلق هذا الجيل ، هو يقين إنسداد الطريق السابقة عليهم فى التفكير وفى الحياة ، وضرورة البحث عن طريق جديد يجمع بين الفكر والحياة على أسس مغايرة . فمع ثلاثينيات القرن ، حيث كان ينضج شكرى عياد ذهنياً ، كانت أزمة الليبرالية واضحة للعيان ، سواء على مستوى الفكر أو السياسة أو الاقتصاد أو الفن ، وكان واضحاً أن الاحتلال الانجليزى والمواقف الفكرية والسياسية للقوى المهيمنة إزاءه ، وراء هذه الأزمة .

يقول شكرى عياد فى «العيش على الحافة» لست مؤرخاً ، ولكنى لا أستطيع أن أفهم لماذا أهمل مؤرخونا هذه الفترة من تاريخنا الحديث ، أعنى الفترة من ٣٧ إلى ٤٢ ، ولماذا لم يبق منها فى ذاكرة الناس ، وفى ذاكرة التاريخ الصحفى ، إلا يوم ٤ فبراير .

هذه هى الفترة التى أثبت فيها رجال الأحزاب ، المرة تلو المرة عدم إيمانهم بالديموقراطية ، وسيطرت فيها الدعاية على أذهان الناس ، وأصبحت القوة الغاشمة وحدها هى وسيلة الحفاظ على الحكم أو الوصول إلى الحكم «ص١٦٦» .

لقد كان العقد فعلاً عقد الديكتاتورية ، وعقد التضييق على الصناعة الوطنية ممثلة فى بنك مصر وشركاته ، وهو العقد الذى شهد تراجع «الليبراليين» الكبار إلى الكتابات الإسلامية ، ونشأة وازدهار جماعة الاخوان المسلمين ، وغيرها من الفرق الدينية ، وفى الأدب والفن كان العقد الذى شهد ازدهار الحركة الرومانسية ثم انهيارها .

ولقد وصلت هذه الأزمة إلى ذروتها فى النصف الأول من عقد الأربعينات، بحيث يمكن اعتبار هذه السنوات ، سنوات الانهيار الحاسم للمرحلة الليبرالية فى الحياة المصرية . وهو انهيار كان حتمياً بحكم وجود الاستعمار والتناقضات الداخلية للقوى المسيطرة ، وهو أمر لامجال للإفاضة فيه هنا . غير أن خضوع الوفد لتشكيل الحكومة بالتحالف مع الانجليز فى ٤ فبراير ١٩٤٢ ، كان علامة بارزة لهذه التناقضات ، ومؤشراً بارزاً على هذا الانهيار .

فى مثل هذا الوضع ، لم يكن أمام الجيل الجديد إلا البحث عن طريق آخر ، تمثل فى حلول أكثر جذرية للقضايا الكبرى التى كان الوطن وأبناؤه يعانون منها ، بدءاً من العلاقة مع الاستعمار ، وانتهاء بالموقف المتحرر من الإيقاع فى الشعر ، مروراً بالاتجاه الفكرى نحو الالتزام أياً كان نوعه وتوجهه . ولعل الجماعات السياسية التى شكلت منذ ذلك الحين ، وحتى ١٩٥٢ ، تمثل هذه الحلول خير تمثيل بدءاً من الأخوان المسلمين وتشكيلهم العسكرى ، وانتهاء بجماعات التروتسكيين الهامشيين ، مروراً بمصر الفتاة ، ويسار الوفد والشيوعيين بمختلف جماعاتهم .

فى هذا الإطار تشكل وعى شكرى عياد ، فى اتجاه الالتزام الاجتماعى فى الفكر والأدب ، عبر انتمائه إلى جماعة الخبز والحرية ، وانتاجه القصصى والعلمى فى داخل العمل الأكاديمى أو الكتابة الصحفية .

تبلور شكرى عياد فى هذا الإطار ، باحثاً جاداً (ملتزماً) ومثقفاً واسع الإطلاع ومتعدد الاهتمامات . فمع معرفة واسعة بالتراث العربى القديم حققتها رسالتاه للماجستير (عن نص قرآنى) والدكتوراه (تحقيق الترجمات العربية لكتاب أرسطو فن الشعر ودراستها) ، تبدى الاتصال القوى بالتراث الأوربى ، الذى حققته له معرفته بثلاث لغات أوربية على الأقل ، ثم اندماج عميق فى الثقافة العربية

المعاصرة إبداعاً ونقداً . وقبل كل هذا وبعده معرفة حميمة بالحياة المصرية المعاصرة فى ريفها وحضرها ، والحياة العربية فى أكثر من موقع .

لقد ساهم شكرى عياد مع أبناء جيله فى تأسيس «الواقعية» فى الأدب والفن، ومرادفتها «الاجتماعية» فى النقد الأدبى والفكر بصفة عامة . غير أن طبيعة عياد وعمله بالجامعة ، أتاحا له بالاضافة إلى المشاركة فى الكتابات الصحفية (كما فى مقالاته بالهلال «القفز على الأشواك» ، وفى كتبه «الأدب فى عالم متغير» الرؤيا المقيدة» ، «تجارب فى الأدب والنقد» ، «نحن وأوربا» ، وغيرها) ، أن يخوض معارك علمية كبيرة أسس للبحث فيها بمنهج جديد وعميق ، وإن لم يكن بعيداً عن الالتزام الاجتماعى فى نفس الوقت . وهذا واضح فى كتبه «موسيقى الشعر العربى» و «القصة القصيرة فى مصر» و «دائرة الإبداع» الذى يحاول بناء نظرية نقدية متكاملة ، تستفيد من مناهج متعددة .

إن هذه المجالات جميعاً كانت مطروقة قبل شكرى عياد ، لكن ولوجه إليها مع تعددها .. كان ولوجاً منهجياً جديداً ومختلفاً . ففى النقد العربى القديم كان هناك إسهام طه حسين ومحمد مندور . ولكن عياد جاء ليختار جذراً هاماً لهذا النقد ليغوص فيه ويحلله بعمق ويبحث آثاره على النقد العربى ، ألا وهو كتاب أرسطو فن الشعر وترجماته العربية ، ولاشك أن إسهامه فى دراسة هذا الكتاب وأثره ، كان ومايزال من أهم ماكتب عن النقد العربى القديم .

ورغم أن محمد مندور كان قد نشر سنة ١٩٤٦ مقالته المهمة عن «الشعر العربى غناؤه ، إنشاده ، ووزنه» ثم تلاه إبراهيم أنيس بكتابين عن الأصوات و «موسيقى الشعر» فإن إسهام كتاب شكرى عياد «موسيقى الشعر العربى» ١٩٦٨ فاق جميع الإسهامات السابقة والمعاصرة لأنه حلل بعمق العروض العربى من زواياه المختلفة موضحاً نقائصه ومقترحاً عناصر حديثة هامة ساعدت فى فهم إيقاع الشعر العربى القديم والحديث على السواء . وهنا لابد لى أن أشهد شخصياً ، أن هذا الكتاب بالذات كان أهم الكتب التى فتحت لى الآفاق الأساسية لبحوثى المتعددة فى هذا المجال . والتى تبلورت فى كتابى «العروض وإيقاع الشعر العربى» .

وفى كتابه «القصة القصيرة فى مصر» : دراسة فى تأصيل نوع أدبى .. يخرج شكرى عياد خروجاً واضحاً على النمط السائد فى الكتابات السابقة عن القصة القصيرة . فهو عبر تأريخه لهذا النوع فى الأدب المصرى الحديث ، يؤسس لما أصبح سائداً بعد ذلك من فهم للعلاقة بين الخصائص المميزة للنوع الأدبى

والعلاقات الاجتماعية التى تنتجه وتحتاج إليه .

أما عمله الطموح «دائرة الإبداع» بأجزائه الثلاثة ، فقد كان يهدف كما قلنا- إلى انتاج نظرية نقدية شاملة تعين الدارس على فهم ودراسة الأدب من جميع زواياه ، غير أن هذا الكتاب ، ربما بسبب طموحه المشار إليه ، لم يرق . من وجهة نظرى إلى أصالة الدراسات السابقة لعياد ، وذلك راجع إلى الجمع بين أكثر من منهج نقدى فى إهاب واحد .

إن شكرى عياد فى هذا الكتاب ، وفى كتاباته اللاحقة ، يتأبى على التصنيف فى إطار مدرسة فكرية ، أو نقدية بعينها . ويستطيع القارئ أن يكتشف فى هذه الأعمال مجموعة من العناصر المتجاورة أحياناً ، والمتجاورة فى أحيان أخرى . فالأصول الفنية للعمل (سواء كان إبداعياً أو نقدياً) كانت دائماً موضع الاهتمام الأول . وفى دراسة هذه الأصول يوظف شكرى عياد حساسيته الإبداعية وثقافته الواسعة بامتياز . ومع هذه الأصول اهتمام واضح بالتفسير الاجتماعى فى بعض الأحيان ، وبما أسماه التفسير الحضارى فى أحيان أخرى ، بالاضافة إلى المنحى الأسلوبى البارز فى «دائرة الإبداع» .

أن هذا التعدد فى التوجهات يمكن أن يثرى الناقد والمفكر إذا لم يبق فى إطار التجاور الذى نشعر به أحياناً فى كتابات عياد العلمية والفكرية والتجاور يؤدى إلى التناقض الذى تعود جذوره إلى سنوات التكوين الأولى كما أشرنا ، وتتبدى فى الشعارات التى يتبناها فى مقالاته السيارة ، فهو أحياناً اشتراكى ، وأحياناً علمانى ، وأحياناً إسلامى (بالمعنى الحضارى) .

وهو يدعو فى شبابه وكهولته إلى إغلاق الجامعة والنزول إلى القرى لمحو الأمية ، ثم يترك الجامعة ليسافر إلى بلدان عربية فى إعارات طويلة وهو من كبار الدعاة للتجديد ، وفى بعض مقالاته دعوة إلى العودة إلى القديم (راجع نحن وأوربا بالذات) إن هذه التناقضات ، هى تناقضات جيل كامل ، وقد كانت نتاجاً طبيعياً للشروط الاجتماعية والسياسية والفكرية التى نشأ فيها وعاش غير أن شكرى عياد يظل من أقل أبناء هذا الجيل تناقضاً كما أنه يتميز عن معظمهم بأنه ظل بعيداً عن شهوة السلطة والولاء لها وإذا كان الكثيرون من هذا الجيل وغيره قد غيروا من ولاءاتهم الفكرية والنقدية ومذاهبهم تمشياً مع توجهات السلطات المختلفة التى تعاقبت على حكمنا ، فإن تناقضات شكرى عياد هى تناقضات أو تحولات نبيلة لأنها نابعة عن مثقف أصيل وعن معاناة عميقة لالتباس تاريخى

خاص . ولذلك فقد أصبح شكرى عياد مثالاً نادراً فى حياتنا المعاصرة ، ولعل معاناته وحرصه على إصدار «نداء» أن تكون مؤشراً واضحاً على هذه الندرة .

منذ أوائل الثمانينات ، وحين فتح شكرى عياد صالون بيته للقاء الثلاثاء بعد رحيل عبدالعزيز الأهوانى . كان دائماً يلح فى الدعوة إلى إنشاء مؤسسات مستقلة بعد أن ثبت فشل مؤسسات الدولة المتتابع فى إنجاز المهام المطلوبة لمستقبل الوطن والمواطنين فكان يدعو إلى إنشاء مدارس مستقلة تقوم على مناهج علمية وطنية رصينة تؤهل تعليم الأطفال من أجل المستقبل ، ولكن لأن هذا المشروع كان طموحاً وأكبر من كل ماخصصه شكرى عياد من ماله للمشروع ، فلم يكن ممكناً العمل فيه وهنا جاء مشروع النداء كمنبر ثقافى مستقل تصدر عنه صحيفة أو مجلة تستطيع أن تنطق بصوت الحق والعدالة والتقدم دون تزييف لمصلحة فرد أو سلطة، منبر يسعى إلى جمع أصوات المثقفين الوطنيين المشتتة والمتباعدة ولاشك أن شكرى عياد قد وضع يده بهذا المشروع على المنطلق الصحيح لعلاج أزمة المثقفين وللقيام بدورهم الطليعى فى المجتمع ورغم كل مابذله شكرى عياد من مال وجهد صبور ودءوب مع مجموعة من المثقفين الشرفاء ، فإن العقبات الادارية قد حالت دون إصدار المجلة أو الصحيفة بغير مبرر واضح ، إلا إذا كان مرفوضاً أن يساهم المواطنون بأى شكل من الأشكال مساهمة مستقلة فى ثقافة الوطن أو سياسته .

الآن وقد رحل شكرى عياد هل يرحل معه حلمه ، حلمنا بالعمل المستقل أرجو ألا يحدث وتقديرى أن دروس عياد الأساسية : الصدق مع النفس ومع الآخرين والدأب على العمل ، والإصرار على تحقيق الحلم مهما كانت العقبات هى الدروس التى يمكنها أن تساعدنا على تحقيق هذا الحلم .

عبد العزيز الأهوانى

عبد العزيز الأهواني

عبد العزيز الأهواني ونظرية الثقافة

لم يكن عبد الغزيز الأهواني عالم اجتمع ، بل كان عالماً في الدراسات الأدبية ومثقفاً مارس الدور النضالي الطبيعي للمثقف . في هذا الضوء فإنه لم يقصد إلى إخلاص دراسة مستقلة لنظرية الثقافة ماهيتها ووظيفتها ، وإنما عالج هذه النظرية – إذا جاز لنا اعتبارها كذلك كما ستحاول الدراسة أن توضح – في ثنايا دراساته التي كتبها ضمن كتابه «أزمة الوحدة العربية» (١) والتي نشرت في الفترة من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٢ . والتي كان همه الأساسي فيها أن يضف ويحلل – عبر خبرته كعالم ومثقف – أزمة الوحدة العربية ، وأن يساعد في رسم الطريق إلى إزالة هذه الأزمة وتحقيق الوحدة . وفي هذا الطريق ، كما هو واضح من الكتاب وكما كان واضحاً في فكرة الذي نعرفه ولم ينشر للأسف الشديد ، تحتل الثقافة دوراً بارزاً .

(١)

ترد محاولة تحديد الثقافة في الكتاب ثلاث مرات . هي كما يلي :

– «إن الثقافة ليست مقصورة على اللغة بآدابها الفصيحة والعامية ، بل إنها لتشمل الفنون كلها تشكيلية وتعبيرية ، كما تضم ما هو موروث من عادات وتقاليد وأعمال» ص ٥٤

– وهي «حصيلة مركبة للغة والتاريخ وفروع المعرفة» ص ٦٥

– وهي «الدين واللغة والعادات والسلوك والعلاقات الاجتماعية» . ص ٢٠٣

في هذه المجالات الثلاثة لا نجد تعريفاً اصطلاحياً أي «تحديد المفهوم الكلي

بذكر خصائصه ومميزاته» (٢) بقدر ما نجد محاولة لحصر العناصر التى تندرج فى إطار الثقافة . مما يشير إلى أن الهم الأكاديمى لم يكن الأساس فى هذه الدراسات بقدر ما كان الهم العملى الذى يسعى إلى الفهم والإفهام وصولاً إلى تحديد الأزمة وطريق تجاوزها .

فإذا حاولنا أن نحصر - مع الأهوانى - هذه العناصر ، وجدنا أن النصوص الثلاثة تتفق بشأن عناصر : اللغة والآداب والفنون والعادات والتقاليد والسلوك والعلاقات الاجتماعية ، ويضاف إليها التاريخ وفروع المعرفة فى النص الثانى ، والدين فى الموضع الثالث . هذه الإضافات لا تناقض المتفق عليه بقدر ما تستكمله أو توضحه أحياناً . وهذا ما يتضح على نحو عملى فى نصه الذى يحدد فيه عناصر الثقافة العربية قبل الإسلام . يقول :

«إن الثقافة العربية قبل ظهور الإسلام كانت تتمثل فى الشعر العربى بقصيده ورجزه ، وكانت تتمثل فى روايات شفوية شبه محفوظة عن أيام العرب وأنسابهم وأخبار قبائلهم وذكريات حوادثهم وهجراتهم وصلاتهم بالأمم من حولهم ، كما ضم تراثهم هذا قدراً من الأمثال والحكايات والخرافات ، وهو فوق ذلك يعبر قولاً وعملاً عن المثل العربية العليا والشمائل التى اعتزوا بها من شجاعة وكرم وحماية للجار وأنفة من الاستعباد» [ص ٥٦ - ٥٧ ، ص ٥٩]

وبصرف النظر عن استخدام مصطلحات محل أخرى أحياناً ، فإن المعنى هنا متفق مع العناصر التى سبق رصدها . والمهم هنا أن ثمة خاصية هامة فى هذا التحديد هى أنه لا يقتصر على الجوانب الروحية فى الحياة ، كما تذهب بعض المدارس (٣) وإنما يمتد ليشمل النواحى العملية أيضاً . كذلك فإن هذا التصنيف يتضمن الجوانب الثقافية الشعبية وليس الفصيحة فقط . ورغم أنه فى موضع آخر يقول «إن العربية لغة ثقافة» (ص ٤٦) ، فإنه لا يعتبر العامية نقيضاً للفصحى كما سنحاول أن نوضح فيما بعد .

وبالإضافة إلى مصطلح الثقافة يستخدم الأهوانى بمعنى مرادف أحيانا ، مصطلح الحضارة الذى «يشمل جوانب النشاط الفكرى والفنى المختلفة ، ويضم أيضا التراث الشعبى بكل مظاهره» (ص ٢١٩) . لكننا نجد ، فى أحيان أخرى ، استخدامات تميز المصطلحين . فهو يستخدم الثقافة موصوفة بمنطقة معينة من العالم كأن يقول الثقافة العربية أو الثقافة الأوربية ، فى الوقت الذى رفض فيه بحزم فكرة وجود أكثر من حضارة واحدة انسانية تمر بمراحل متعاقبة

(ص١٣٢ مثلا) . غير أنه فى مواضع أخرى يستخدم مصطلح (حضارات) للدلالة على الحضارات القديمة : الفرعونية والآشورية والبابلية (ص ٥٣) ، كما يستخدم مصطلح «نماذج حضارية فى مواضع أخرى أيضاً (ص ٢٦٩) .

ونستطيع - هنا - أن نلاحظ أن التفرقة الأولى بين الثقافة والحضارة متفقة تماما مع التفرقة الشائعة فى المعاجم الأوربية . غير أن هذه التفرقة لا تستمر عند الأهوانى حتى النهاية ، فنراه يتراجع عنها فيما يختص بالحضارات القديمة ، مما يشى بقلق مفهومى ، لا أظن أنه كان بعيداً عن الصراع الفكرى الذى كان يمور بداخله كما قد نلاحظ فيما بعد .

يولى الأهوانى بعض عناصر الثقافة أهمية فى المعالجة التفصيلية على غيره من العناصر ، وذلك راجع إلى أهمية تلك العناصر فى المبحث الأساسى الذى تدور حوله المقالات موضع الدراسة ألا وهو الوحدة والقومية العربية . ومن هنا يأتى «اللغة» فى المقدمة ، فهى «العنصر الأساسى فى القومية» ص ٣٢ ، واللغة العربية [فضلاً عن أنها السمة المميزة للمواطنين العرب بالقياس إلى جيرانهم من أبناء الأوطان الأخرى ، وزيادة عى أنها وسيلة التفاهم بين هؤلاء المواطنين ، تضم أهم جانبى من جوانب التراث الثقافى أو الفكرى أو الأدبى الذى خلقه أبناء الأمة العربية على إختلاف البيئات والعصور] ص ٥٢

إن أهمية اللغة العربية لا تنبع من كونها عربية ، بل هى أهمية اللغة بصفة عامة للإنسان : [إن الوظيفة الأولية البسيطة للغة ، هى أنها أداة للتعامل اليومى بين أصحابها فى مجال التعبير والتفاهم . فدورها فى عالم الأفكار يشبه دور النقود فى عالم التبادل الاقتصادى . ولكن خطورة اللغة لا تجئ فقط من هذه الوظيفة الأولية البسيطة التى تعتبر امتداداً أو تكميلاً لوسائل التفاهم بالإشارة والحركة اليدوية ، وإنما تجئ من أنها تبلور المشاعر فى ألفاظ وتراكيب . إن المشاعر الانسانية والعواطف أشبه ما تكون بالضباب المتناثر المبعثر حتى تبلورها اللغة فتتضح هذه المشاعر وتتركز بعد غموض وتناثر . ثم يتجاوز دور اللغة حدود هذه البلورة فيما يتصل باللفظ والتركيب إلى حدود أبعد منها هى تنظيم التفكير وضبطه وربط أطرافه فى تسلسل منطقى رياضى .] ص ٣٦د - ٣٧ .

وهنا نلاحظ أن الأهوانى يعى دوراً متميزاً للغة وهو الخاص بدورها فى تنظيم التفكير . فى الوقت الذى اعتاد فيه الدارسون التركيز على وظائف اللغة الخاصة بنقل الأفكار والتبليغ أو تبادل المعلومات أو حفظها دون إعطاء أهمية

مادية لدور اللغة الخلاق فى تنمية الأفكار وبلورة المشاعر . وهنا نجد أن الأهوانى بذكره للجانبين يفكر تفكيراً جدلياً بخصوص وظيفة اللغة دون أن يقول ذلك بصراحة .

إن اللغة والفكر يتبادلان العمل والتأثير ، دون تمييز أحدهما على الآخر كما تفعل بعض المدارس . وهذا الملمح الجدلى فى تفكير الأهوانى يقودنا إلى نظرته للغة باعتبارها كياناً حياً متطوراً ، فـ [لقد عرف القدماءأ والمحدثون على السواء أن اللفظ الواحد يختلف مدلوله الاصطلاحى بين مدرسة ثقافية ومدرسة أخرى فى المدينة الواحدة وفى العصر الواحد ، كما عرفوا أن مدلول اللفظ يختلف باختلاف العصور الزمنية تبعاً للتطور الاجتماعى والثقافى ، وتأثراً بالثقافات الأجنبية التى تحتك بالثقافة القومية. وقد لاحظ القدماء فيما يتصل باللغة العربية أن لأهل البادية ألفاظاً تختلف عن ألفاظ أهل الحضر . فضلاً عن أن اللفظ الواحد يختلف مدلولاً بين الجماعتين] ص ٣٤ – ٣٥ .

وفى إطار فهمه ، لقانون التطور اللغوى يقيم الأهوانى نظريته بخصوص اللهجات العامية وهى فى الواقع نظرية متميزة تعتمد على رفض القانون التقليدى الذى كان يحتم (انشعاب اللغة الموحدة إلى لغات عديدة) . فهو يرى أن هذا القانون ليس مطرداً ، وأن حدوث الانشعاب فى اللاتينية مثلاً [كان وليد ملابسات وظروف قديمة زالت فى العصر الحاضر فزالت تبعاً لذلك الحتمية المفترضة للقانون . لقد حل تطور اللغة الموحدة فى العصر الحاضر محل الموت والانشعاب فى العصور القديمة] ص ٤٤

وهو يرى أن نشأة اللهجات إنما هى أمر طبيعى ، وليس انحرافاً ينبغى محاربته [فالكتابة فى ذاتها تستتبع حتما قيام لغة عامية . والمجتمع الأمى الذى يجهل الكتابة لا يكاد يعرف الازدواج اللغوى . أما المجتمع المثقف فلابد أن يعرفه] ص ٤٠ .

[وعلى ضوء هذه الحقيقة يتحدد موقفنا من اللهجات العامية . فلا ينبغى أن ننظر إلى وجودها نظرة هلع وخوف . فإن وجودها وقيامها بجانب العربية أمر طبيعى ، وتفاعلها المستمر الدائم مع العربية يقرب هذه العامية منها ويرفع مستواها ، ويكسب العربية فى الوقت نفسه نشاطا وتطورا وحيوية . تبعاً لذلك فالوضع الحقيقى فيما بين العربية والعامية ليس القضاء على العامية ومحاربتها وإنما القضاء على الأمية ومحاربتها] ص ٤٥ .

إن التناقض ليس بين الفصحى والعاميات ، وإنما التناقض بين المستوى الثقافى الذى ينبغى أن يكون والأمية المنتشرة . ولاشك أن هذا التناقض ينعكس عل الوضع اللغوى ، ولكن محاربته لا ينبغى أن تأتى من أعلى ، وإنما من الجذور والأسباب الحقيقية . وهذا موقف جدلى تقدمى لاشك فى ذلك . تكمن جدليته فى إدراك النشأة الضرورية للعاميات ، باعتبارها نقيضاً ملازماً للغة المكتوبة ، وفى إدراك التفاعل والصراع والتطور المستمر بين المستويين أو المستويات . تكمن تقدميته فى جدليته وفى وقوفه موقفا موضوعياً من اللهجات التى كانت تتعرض لهجوم عنيف باعتبارها ضد القومية وضد الوحدة وضد الإسلام . ها هو واحد من أبرز دعاة الوحدة ومن أكثر الحريصين على العربية يكشف الأسس العلمية للقضية، وسوف يكون موقفنا تزيداً منا إذا طالبناه بأن يطرح القضية على أرضية أخرى تدرك الصراع اللغوى الذى خاضته العربية مع المجتمعات التى دخلها الإسلام ، أو أن يقوم بمحاولة ندعو إليها بإلحاح لدراسة الصلة بين هذه العاميات ، واللغات الوطنية السابقة على دخول العربية إلى هذه البلدان كالقبطية مثلاً .

وينتقل الأهوانى بهذا الموقف من اللغة إلى الأدب بشقية الفصيح والشعبى ، محاولاً أن يجد حلقة وصل بينهما ، ومدافعاً عن الشق الثانى : يقول [إن ما نسميه بالأدب الشعبى أو العامى ، ممثلاً فيما وصل إلينا من سير شعبية ومن مجموعات قصصية مدونة لم يكتب كله فى لهجات عامية بالمعنى الدقيق ، وإنما هو مكتوب فى لغة عربية موحدة لا تختلف كثيراً عن لغة المؤلفات التاريخية والدينية التى عاصرته . ولعل لغة هذا الأدب أن تكون حسب مقاييس اللغة الكلاسيكية ، أرقى من بعض الكتب المترجمة أو المؤلفة فى العصر الحاضر ، وخاصة القصص والروايات] ومرة أخرى يرد الأمور إلى جذورها فيقول [ولم يجئ اهمال القدماء لهذا الأدب الشعبى واحتكارهم له من ناحية لغته التى كتب فيها بقدر ما جاء من فكرة التعالى لديهم عن ما هو شعبى عامى من ناحية الثقافة . فقضية الخاصة والعامة وارتباطها بالوظائف والمهن وبالطبقات الاجتماعية هى التى كانت فى تلك العصور مصدر الأفكار والاعتراف] ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

إن الجذر هنا - هذه المرة - جذر طبقى واضح ، فالطبقات المسيطرة هى التى كانت تحتقر الأدب الشعبى نظراً لمصلحتها (أو بمعنى أصح عدم وجود مصلحة لها فيه) راجع نفس الصفحة .

وإذا كان الأمر كذلك فى العصور القديمة ، فإن الأهوانى يرى أن هذا الأمر قد تغير فى العصر الحاضر حيث يدرس الأدب الشعبى ، وحيث أن الفنان قد

أصبح [لا يلتمس الحماية من طبقة حاكمة أو جماعة معينة ، وإنما اتجه إلى الجمهور الكبير أو إلى من يمثلون هذا الجمهور الكبير ، وإن كانوا قلة ، على أساس آخر هو رهافة الذوق ورقة الإحساس والامتياز الثقافى ، باعتبار أن رسالته هى ما ذكرناه من أنها رأى فى الحياة وموقف منها وبحث عن الحقيقة وسعى للظفر بها] ص ٢٢٧ - ٢٢٨

وصحيح بالطبع أن علاقة الأديب والفنان بجمهوره أصبحت مختلفة اختلافاً بيِّنا فى العصر الحديث ، غير أن هذا لا يبرر لنا القول بأن وظيفة الأدب فى العصور السابقة لم تكن تتضمن رأياً فى الحياة أو موقفاً منها وبحثاً عن الحقيقة، هذا إلا إذا كان الحديث عن الماضى ينصب على العصور الوسطى ، ومع ذلك فإن الأدب الشعبى فى هذه العصور كان بالفعل يتمسك بهذا الوظيفة وإن لم تكن فردية بقدر ما كانت بحثاً عن الحقيقة وتعبيراً عن موقف من الحياة ، وهذا ما يجعلنا نختلف أيضاً مع النص التالى للأهوانى [إن الأديب فى العصر الحاضر حين نزع عن نفسه فكرة التسلية والترفيه ، جعل لإنتاجه رسالة ودوراً إيجابياً فى الكشف عن النفس الإنسانية والنفاذ إلى أسرارها وأغوارها البعيدة ، وحين جعل مهمته تعميق الشعور بالحياة والتفطن إلى ماهو خفى من العواطف والمشاعر ، وإبراز ذلك كله من شأنه أن يزيد الانسان معرفة بنفسه وإدراكاً للحياة من حوله ، ويفتح قلبه على دنيا الناس الذين يعيش معهم ويقيم التعاطف بينه وبينهم ، بل وربما جاز لنا هنا أن نضيف : ويفتح أمام الانسانية آفاقا جديدة من الرقى والتقدم.

تقول مادام الأديب يرى أن تلك هى مهمته وأنها رسالة فنه فقد أقحم نفسه ولابد فى مجال واسع ، وهو مجال السياسة بالمعنى الذى بيناه ، وقد أصبح ملتزماً بمعنى من المعانى ، أراد لنفسه هذا الالتزام أو لم يرده ، تنبه له أو لم يتنبه .] ص٢٢٨ .

هنا نلاحظ تسلسلاً منطقياً يربط بين وظيفة الأدب والتزامه ، وإن كان الالتزام هنا يخرج عن الحدود الاصطلاحية المتعارف عليها ، إلى معنى أوسع يمكن ترجمته للالتزام بترجمة أيدولوجية طبقته ، وليس الالتزام بقضايا الانسان والتقدم .

وهنا أيضاً سنجد بعض التناقضات الطفيفة التى تعكس قدرا من التبسيط فى مجال فهم الأدب ، وهى تناقضات نجد جذورها ، وإمتداداتها فى فهم ماهية الأدب، والذى يتبين من قوله : [والأديب من أسرة الفنون أقرب أبنائها استجابة

لهذا الشعور ، لأنه يستخدم فى التعبير عن نفسه وتصوير ما حوله وإعلان رأيه أداة اللغة ، وهى أداة ليس فيها التجريد الموسيقى ، وهى أقرب من أداة التلوين والتشكيل إلى أن نفرق فيها بين الشكل والمضمون . وهذه التفرقة تكمن فى النظر إلى مضمون الأدب مستقلاً أو شبه مستقل عن صياغته أو شكله . وتتيح بذلك الحكم على التفكير السياسى بالمعنى الواسع الذى ذكرناه ..

ولا عبرة باختلاف الأشكال والأساليب والمستويات ، فإذا كانت السياسية تعبيراً عن الظاهر ، فليس ما يمنع أن يقابلها الأدب فيكون تعبيراً عن الباطن ، أو كانت السياسية توجيهاً مباشراً ، كان الأدب رمزاً وإيحاءً ، أو عنيت السياسية بالأحداث اليومية ، فغاية الأدب بما وراء الحدث اليومى من دلالات .

بقيت مسألة أخرى هى أن الأدب فن له تراثه وقيمه الجمالية ومعاييره الفنية ، لابد من شروط وخصائص يشتمل عليها الانتاج الأدبى لكى يدخل فى عالم الأدب ، وليكون جديراً بالانتماء إلى أسرة الفنون . فإذا لم تتوفر له هذه الشروط لم يكن أدباً ولم يشفع له أن يكون يساراً أو يميناً] . ص ٢٢٩ - ٢٣٠

إن التناقض هنا يكمن فى قضية الفصل بين الشكل والمضمون ، ثم فى إعطاء الأهمية للمضمون أولاً ثم سحبها منه تماماً بعد ذلك ، وأخيراً فى فهم الأدب باعتباره تعبيراً عن الباطن ، وتلك رده إلى شكل من أشكال الرومانسية فى فهم الأدب .

والعنصر الأخير الذى يعطيه الدكتور الأهوانى أهمية من بين عناصر الثقافة هو عنصر الدين أو بمعنى أصح التدين ، لأن الدين لديه يتخذ معنى مختلفاً شديد الأهمية فيما يختص بموضوع بحثه ، وأعتقد أن فتح به آفقاً جديداً للفكر الدينى امتدت آثاره بعد ذلك لدى الدارسين المتخصصين . فالدين عنده ليس هو [الدين المذهب نظرى وعملى عند علماء الدين] وإنما هو التدين عند الجماهيز الذى [لا يقف عند حدود النصوص الدينية ، ممثلة فى كتب العقائد والفقه التى دونها العلماء واستخرجوها من مصادرها المعروفة ، وإنما تجاوز ذلك فاشتمل على موروثات شعبية من كل صوب ، عبر العصور التاريخية الطويلة التى مرت بهذه المنطقة ، والحضارات القديمة التى تعاقبت عليها ، والاختلاط الذى تم بين شعوب المنطقة وغيرها من شعوب مناطق أخرى بعيدة وقريبة . وكل هذه الموروثات الشعبية القديمة ارتدت أثواباً جديدة وتسللت داخل الإطار الدينى ، واحتلت أماكن فيه واختلطت بغيرها ، فأصبحت فى أذهان العامة جزءً من الدين] ص ١٨٣

[وبذلك صار الدين فى أذهان العامة منظومة كبرى يجدون فيها تفسيراً لكل شيء صغر أم كبر ، قرب أم بعد] ص ١٨٤

وبهذا المعنى الأخير يصبح الدين قريباً من مصطلح آخر لديه هو القيم الروحية التى يرى أنها ليس من الضرورى [أن تكون تحت عنوان المسميات الدينية ، فالالتزام الخلقى قبل الأفراد وقبل الجماعات وما يدخل تحت هذا الالتزام من صفات الصدق والوفاء ، والشعور بالمسئولية وأداء الواجب ، والتعاطف مع الجماعة والتفانى فى خدمتها ، وما إلى ذلك ، قيم روحية حتى وإن لم تصدر عن شعور دينى ، أو توضع فى إطار المصطلحات الدينية .

إن ما يتجاوز الحاجات الجسدية أو المتع المادية عند الأفراد أو الجماعات من احترام شديد للتفكير العقلى والجهد العلمى على اختلاف الميادين ، ومن شغف بالفنون على تعدد صورها ، ومن عشق لما هو جميل ونبيل ، ومن تطلع نحو مستقبل أفضل ، ومن نضال فى استكشاف أسرار الكون والحياة إلى سائر هذه القيم الانسانية الرفيعة ، تعتبر كلها قيما روحية ، وإن لم يحفز أصحابها عليها مبدأ أو غاية دينية ، وإن لم توضع تحت شعار دينى .] ص ٧١٣

ومع هذا الفهم الأخير نقترب مما يمكن أن نسميه الفهم العلمانى للدين ، وإن كان يتخذ لديه الصبغة الاجتماعية وليس الطابع الفردى . وهذا ما يجعلنا نشعر باقتراب نفس الفهم من مفهوم آخر هو مفهوم القانون الوضعى الذى [إذا بلغ احترامه . عند الجماعة التى ارتضته وشاركت فى وضعه حد الاقتناع به ، قام هذا القانون الوضعى بنفس الدور الذى يقوم به التكليف الدينى أو الشرعى ، فأصبح وازعاً باطنياً كما هو امتثال خارجى ، وكان حكم المطيعين والمخالفين فى الحالتين واحداً] ص٢٧٤ .

ومن خلال هذا التدرج فى المفاهيم الذى رأيناه ، نكتشف وضع الدين [بالمعنى التدينى] عند عبد العزيز الأهوانى ، فهو تصور للعالم خاضع لتطورات الحياة ، وتستطيع العلوم والتطور المادى أن تقضى على الجوانب الخرافية والمتخلفة فيه وهذا أمر حتمى (ص١٨٥) ، ويبقى منه ما يتفق المجتمع على صلاحيته وهذا أقرب للمفهوم الأخير ، مفهوم القانون الوضعى . ذلك أن الصراع اليوم – كما كان يتصور ، تبعاً لفكره التنويرى – لم يعد دينياً ، فالقضية اليوم [قضية الحياة الاجتماعية والسياسية ، قضية اليمين واليسار أو الاشتراكية والرأسمالية]

إن ما كان يهم الأهوانى فى معالجته لعناصر الثقافة (وخاصة اللغة والأدب

والدين) هو معناها العميق الذى يجمع البشر ولا يفرق بينهم ، والذى يساعد على الرقى والتقدم ، ومن هنا فان الصراع الدينى ليس هو الأساس فى العصر الحديث الذى حل فيه القانون «الوضعى» والقيم الروحية «الانسانية» محل الدين بالمعنى التقليدى ، وهذا ما يؤسس موقفه العقلانى ، الإنسانى ، فى مواجهة غلاة القوميين، ويميزه قومياً مختلفاً عن غيره .

* * *

(٣)

خاض عبد العزيز الأهوانى صراعاً فكرياً خصباً مع فريقين من المفكرين المصريين والعرب . أما الفريق الأول فهو أنصار فكرة المصرية ، وأما الفريق الثانى فهو أنصار فكرة العروبة ، الصراع قائم على نقد حجج الفريقين ، والتى تلتقى فى محاولة إيجاد أصول حضارية ثابتة للمصريين أو العرب تميزهم عن بقية شعوب الأرض . والدعوة إلى إعتماد هذه الأصول أساساً تبنى عليه الحضارة المعاصرة المصرية أو العربية . والدكتور الأهوانى يدرك هذا الخيط المشترك بين الفريقين ، ويوجه نقده لهما ، مهتما بقضيتين أساسيتين :

الأولى هى تثبيت الخصائص الحضارية المرحلية ، وتعميمها دون نظر إلى ما يطرأ عليها من تغير بفعل التطور التاريخى .

والثانية هى تجاهل الأساس المادى للحضارات .

فبالنسبة للقضية الثانية نجده ينقد المصريين الذى يعتمدون على الصفات البيئية والجغرافية فى تبين أهمية مصر فيقول مثلاً :

[ثم تطلعت (المصرية) إلى السماء الزرقاء الصافية ونسبت إليها انبساط الطبع المصرى وميله إلى المرح والفكاهة وتأثيره فى فن العمارة المصرية ، ولم تلتفت إلى أن سماء الوطن العربى كله زرقاء خالية من الغيوم ....

وقد خلعت المصرية على النهر قدسية استوحتها من الأساطير وأبت إلا أن تمدها إلى العصر الحاضر ، ولعلها جعلت من فيضانه وانحساره تنغيماً ولد فى قلوب المصريين الشغف بالموسيقى أو تلحين القرآن فى التلاوة . ولم تفطن إلى أن القدسية القديمة كان مصدرها الجهل ، وتبددت حين عرفت منابع النيل وأصول فيضانه وأن الفلاح المصرى المعاصر لم يخطر بباله شىء مما يقولون وهو ينتفع بماء النهر] ص ١٢ وراجع أيضاً ص١٧ ، ص٢٧٥ .

ويقول عن العروبيين :

[ونحن نعتقد أن الأصل أو الأصول العاطفية التى استندت إليها المصرية واعتمدت عليها هى نفسها التى تعتمد عليها فكرة رسالة العروبة فى الحضارة الانسانية أو فى الوجود العالمى . وإن اختلفت الألفاظ والصيغ .] ص٨٤ .

إن عبد العزيز الأهوانى لا ينكر أهمية العوامل البيئية فى صنع التاريخ ، ولكنه يرى أن بعض هذه العوامل أكثر أهمية من العوامل الأخرى [ربما كان أصح ما تحكم به على مدى تأثير البيئة الجغرافية من الناحية الاجتماعية والحضارية أن يكون ذلك من وجهة النظر المتصلة بالثروة والانتاج . فهنالك البيئة الرعوية ثم الزراعية ثم تحول هذه إلى تجارية وصناعية خلق أنماطاً من الحضارة تتابعت زمناً فى البيئة الواحدة أو تعاصرت فى البيئات المختلفة باختلاف أساليب العيش هذه . ومن هنا قام ويقوم التشابه الواضح الجلى من الناحية الاقتصادية بين مجتمعات الفلاحين فى شرق الأرض وغربها ، وبين مجتمعات الرعاة فى الجنوب والشمال . وبين مجتمعات التجار قديما وحديثاً ، وبين مجتمعات الصناع فى العصر الحاضر] (ص١١ وراجع حول هذه الفكرة أيضاً ص١٨٥ وأيضاً ص١٥٦-١٥٩) .

هنا نلاحظ أنه فيما يختص بنشأة الحضارات فإن المفسر الأساسى ينبغى أن يكون العامل الأقتصادى أو ما يسمى بالبنية التحتية الذى بناء عليه تقوم الحضارة وتأخذ خصائصها ، وهذا ما يقودنا إلى القضية الثانية ، يقول الأهوانى :

أما بالنسبة للقضية الثانية فهو يقول ناقداً :

[إن مصر فى إصطلاحهم قد (مصرت) كل من دخل إليها من فاتحين ، وقد صبغت الأديان التى جاءتها بصبغة مصرية خاصة ، لا نظير لها فى الأقطار التى تشاركها فى الدين . فكأن هنالك إسلاماً مصرياً ومسيحية مصرية تلتقى مع وحدانية اخناتون والديانات المصرية القديمة ، ولا عبرة بالأشكال الخارجية ، وإنما العبرة بالجوهر الثابت ، وكذلك القول فيما يتصل بالأدب على إختلاف اللغات ، وبالفن على إختلاف الأشكال . لقد صارت القضية فيما يتصل بالمعرفة تشبه قضية الحقيقة الالهية عند القائلين بوحدة الوجود . حقيقة أزلية تتجلى فى مظاهر شتى وفى صور متعددة ولكنها حقيقة واحدة ....

وهذا الإتجاه يفضى منطقياً إلى القول برسالة خاصة نظمتها إرادة كونية أو

بشرية بمثل هذا الأوطان .

إننا نسلم بأن التاريخ عنصر من عناصر القومية وأنه عنصر جوهرى فيها ، وإنما تجىء اهميته لا من مجرد الأحداث التاريخية وحدها ، وإنما من طريقة فهم هذه الأحداث حين تدون ، ومن تفسيرها وتأويلها حين تكتب وتدرس] ص١٦-١٧ .

ورغم أن بعض هذا الكلام يتناقض مع ما سبق للأهواني أن قرره من أهمية الآثار التى يتركها التفاعل مع الثقافة الشعبية ذات الأصول المحلية واللهجات العامية ، ربما لم يلتفت إليه ، لأنه كان - هنا - مشغولا بتأسيس فهمه الخاص والمتميز للتاريخ .

إن التاريخ عند عبد العزيز الأهوانى [فى معناه العام ليس إلا سلسلة من الأحداث التى تعاقبت زمناً على السكان فى رقعة من الأرض . ليست لهذه الأحداث قيمة فى ذاتها ، وإنما قيمتها فيها تتركه من آثار معنوية أو مادية] ص١٩ فـ [التاريخ لا يعيد نفسه ، وإنما هو خلق جديد] ص٢٢ و [كل تاريخ هو تايخ معاصر] ص٢٠

وبناء على هذه المقولات التأسيسية تنبنى نظرية هامة لعبد العزيز الأهوانى فيما يختص بالموقف من التراث وبالموقف من الحياة المعاصرة . وأيضاً بمفهومه عن الوحدة العربية المنشودة . إن الماضى ليس هو المؤسس للحاضر كما اعتدنا القول ، بل إن العكس هو الصحيح - من منظور الأهوانى - [إن الحاضر اذا التفت إلى الماضى لم يبصر فيه إلا ما يريده لواقعه الحى ، وكلما تغير هذا الواقع الحى تغير معه وجه الماضى . أو انكشفت من هذا الماضى الوجوه التى يريدها الحاضر . وإذا فتش الجيل الحاضر فى تركة معطلة مخزونة تركها الاسلاف اجتذب منها ما يلائمه وينفعه ويفيده فى حاضره ومستقبله ، وترك فى الأركان المظلمة بقية التراث يعبث به الصدأ ويتراكم عليه التراب ، فللحاضر الحرية فى اختيار ما يشاء من الماضى ، وله الحرية فى تفجير هذا الماضى على كل ما يشتهى ، وفى هذا ما يؤكد سلطان الحاضر على الماضى] ص١٤٢

نحن إذن الذين نصنع التراث ، وإن كان هو يصنعنا . فبينما [التراث القديم حتى فى المجتمع المتحضر الحديث فى الوطن العربى لا تزال تكمن أجزاء منه فى بعض الأركان المظلمة فى النفس العربية ، لأن التخصص العلمى فى العصر الحاضر لا يتيح لهؤلاء المتخصصين من أطباء ومهندسين وعلماء أن يجدوا

الفرصة المواتية للنظر فى تلك الزوايا التى ترسبت فيها هذه المشاعر منذ أيام الطفولة والصبا الباكر ....] ص٦٣ ، وراجع أيضاً ص٥٣-٥٤ نجد أنه قد بقى [ما بقى من التراث الحى حيا لأنه متجدد الميلاد أبداً ، واستمر ما أستمر من الماضى لأنه حاضر دائم قبل أن يكون ماضيا .. فإذا ما أعدنا النظر ورددناه . وإذا استنبطنا هذه الظواهر التى نعتقد أنها من صنع القدماء ، انكشفت لنا حقيقة أخرى أو وجه آخر للحقيقة ، وهى أننا نحن الصانعون لها ، وانها إنما ظلت حية لأننا نمدها بالحياة كل يوم ، كالنار يقدم لها الوقود الجديد فتبقى مشتعلة ، وإنما المشتعل هو آخر الوقود ، أما أوله فقد صار رماداً منذ زمن بعيد] ص١٤١ .

إننا هنا نلمح عنصرين هامين يميزان تفكير الأهوانى فى هذه النقطة . الأولى أنه يدرك جيداً جدلية العلاقة بين البقايا التراثية (الماضى) والحاضر المعاصر ، فبينما يشترك التراث فى صنع الحاضر ببقاياه ، يشترك الحاضر فى صنع الماضى بالإختيار منه . وهنا تأتى النقطة الثانية التى يمكننا إعادة صياغتها على النحو التالى . إن البقايا التراثية تبقى لأننا نريد لها أن تبقى . أو بمعنى أصح نحن نعيد إنتاج نمط العلاقات الإقتصادية وما يترتب عليه من بنية فوقية وبالتالى فنحن الذين نختار من التراث وهذا الوعى بالقضية يرتب علينا موقفا محدداً إزاء التراث .

إن بالتراث جوانب لابد من دراستها والكشف عن الظروف التى عملت على تكوينها ففى ذلك [تسليط للضوء على هذه الأركان المظلمة وتبديد للظلمات] ص٦٣ ، وجوانب أخرى عقلية متقدمة (راجع ص٥٩ - ٦٠) [لا نريد أن ندعى أنها تقوم أو يمكن أن تقوم فى العصر الحاضر أو المستقبل بنفس الدور الذى قامت به فى الماضى ، لأن التقدم الانسانى والتطور الاجتماعى الذى يمضى صاعداً بالجنس البشرى إلى آفاق جديدة يجعل الثقافات القديمة كلها بما فيها الثقافة العربية مراحل على هذا الطريق الطويل ، مراحل مؤقتة اجتازتها الانسانية وخلفتها وراءها ، متجهة صوب أهداف ترتفع أعلامها فى المستقبل لا فى الماضى.....

أنها جميعاً تعبير عن مراحل تاريخية تثير فى نفوسنا الإعجاب ممتزجاً بالعجب وتستجيب لجانب واحد أو جزء من جانب حياتنا المعاصرة ، دون أن تستطيع الوفاء بما وراء ذلك من حاجات العصر ، ودون أن تستطيع تكوين موقف لنا نحن المعاصرين من الحياة التى نعيشها . إن التراث القديم قادر على أن يوحى،

وهو مهيأ لأن تعاد صياغته ، فإذا اعيدت صياغته أصبح جديداً من صنع المحدثين ، وإن احتفظ بالأسماء القديمة واكتسب تلويناً له طرافته] ص ٦١ – ٦٢

إن المستقبل [نقطة التقاء حى متفاعل بين تراث الماضى بقيمه المادية والفكرية فى كل مجال من مجالات الحياة ، وبين آمال الناس فى المستقبل وتطلعاتهم . ونزوعهم إلى حياة أفضل وإلى قيم انسانية أرقى . ومن هنا يحدث ما نشهده من صراع وتناقض نتيجة لهذا التجاذب العنيف بين قيم غابرة ارتبطت بأوضاع قديمة ، وقيم جديدة ارتبطت بطور جديد . على أننا لا ينبغى أن ننسى أن هذا التناقض وما يمثله من صراع ، إنما يتمثل فى مصالح مادية ووظائفية ومعنوية لأفراد وفئات وطوائف وطبقات وتكتلات عالمية أو شبه عالمية ، وأنه ليس مجرد صراع فكرى أو فلسفى لجماعة من المثقفين والمؤرخين] ص ٨٤– ١١٥ .

إن عبد العزيز الأهوانى يؤمن أن ما يصنع الحياة هم البشر والبشر مختلفو المصالح ، ومن ثم القيم والأفكار ، وأن صراعهم من أجل هذه المصالح والقيم هو سر تطور الحياة ، ولقد كان الصراع دائما فى الحياة قديمها وحديثها (راجع ص٢٢٢) ولكن عبد العزيز الأهوانى يتبنى مفهوماً للصراع هو أقرب إلى العقلانية السببية منه إلى الماركسية ، إنه يؤمن بالصراع المتدرج التآلفى ، لا صراع القفزات كما يسميه (ص١١٤) ، بالإضافة إلى أننا نلمح لديه حتمية شبه ميكانيكية فى التطور . نلاحظ هذا فى لومه للتقدميين الذين يشتكون من سلطان الماضى على الحاضر . ومرد ذلك فى رأيه [أنهم فى نزوعهم الشديد إلى سرعة التقدم ، وحبهم العميق وشوقهم لرؤية العصر المنشود والمجتمع الجديد ، يستبطئون سير من حولهم فيخيل إليهم أنهم واقفون مصفدون فى أغلال الماضى وما هم فى الحقيقة بواقفين ولا مقيدين ، لأن الحاضر الحى هو صاحب الكلمة النافذة فى الحكم على الماضى] ص ١٤٩ .

ونلمحه أيضاً فى إيمانه المطلق بفضل العلم [إن العلم يكسب كل يوم أرضاً جديدة ، وهو فى تقدم مستمر ، وليس لنا إلا أن نفرح بهذا التقدم ، ونأمل من ورائه مزيداً من استكشاف ما هو جديد ، وتوضيح ما هو غامض ، وتفسير ما استعصى على التفسير من خفايا النفس والسلوك الانسانى والنشاط الذهنى . إن الشلل حقاً والفوضى حقاً والتمزق حقاً إنما هو فى تجاهل العلمية ... وهو ما يقع فريسة له وطننا العربى فى هذا المرحلة من حياته وهو ما سوف نتخلص منه .

فقبضة العلم أقوى من أن تفلت منها الناس لأنها هى قوة الحياة الانسانية نفسها] ص ٢٤٦ - ٢٤٧

نلمح هنا تأكيداً على القوة المطلقة للعلم والتقدم ، دون أن يشير إلى أن من يصنع العلم والتقدم هم البشر ، وأنه بدون فعل البشر وتصميمهم وإرادتهم ، لن يحدث العلم أو التقدم ... صحيح أن التاريخ يسير إلى الأمام ولا يعيد نفسه ، ولكن كل ذلك بفعل البشر . ويستطيع بعض البشر أحياناً أن يوقفوا سير التاريخ ، أو يعيدوه إلى الوراء مؤقتاً على الأقل من أجل مصالحهم المتناقضة مع العلم والتقدم ، وفى بعض الأحيان يكون هذا الإيقاف أو الإعادة من القسوة على محبى التقدم بحيث لا يستطيعون إلا أن يموتوا [استشهاداً أو يأساً] كما - ربما - فعل عبد العزيز الأهوانى نفسه . وكثيرون غيره من المخلصين الصادقين .

* * *

(٤)

إن الثقافة بعناصرها المختلفة جزء أساسى من المكونات الأولى للدولة القومية أو الوطنية . فالدولة القومية هى [رقعة الأرض ذات الحدود الثابتة التى تسيطر عليها دولة واحدة لها مقومات الدولة الحديثة ومظاهرها ، ثم تاريخ مشترك بين هؤلاء السكان ، ثم لغة واحدة يتكلمون بها ، يضاف إلى ذلك عقيدة دينية واحدة ... تنتظم الأكثرية الساحقة من المواطنين . وقبل هذا كله مصلحة مادية مشتركة تقرب بين هؤلاء المواطنين وتجعلهم يعتمدون بعضهم على بعض .]

هذا التعريف للقومية يشمل البنية التحتية والفوقية ، أى عناصر الثقافة بجانب المصلحة المادية المشتركة . وعبد العزيز الأهوانى يرى أن هذا العناصر متوفرة فى الوطن العربى ، لا ينقصها سوى العمل من أجل تحقيق الوحدة القومية بالطريقة العلمية الصحيحة . وهذه الطريقة تتمثل فى النص التالى البالغ الأهمية : فبعد مناقشة العناصر التفصيلية للوحدة يقول :

[ولم يبق من هذا كله إلا عنصران ، عنصر الثقافة الذى وجدناه حصيلة مركبة للغة والتاريخ وفروع المعرفة ، ثم عنصر المصلحة بمفهومها المادى والمعنوى . وهما العنصران اللذان لابد من الاعتماد عليهما فى مطلب الوحدة العربية ، أى فى مطلب رفع الحدود السياسية القائمة بين أقطار الوطن العربى ،

وإدخال تلك الأفكار فى دولة واحدة ، تضم حدودها الأقطار جميعاً . والعنصر الأخير ، وهو عنصر المصلحة ، يستلزم حتماً تغير النظام الاقتصادى الذى يلائم مطلب الوحدة من الناحية العلمية ، لأن النظم الاقتصادية المختلفة بين أقطار الوطن الواحد ، حين تبلغ حد التناقض أو التعارض ، تكون حائلاً بين تلك الأقطار وبين الوحدة . فلابد فى مثل هذه المواقف أن تجتمع الطلائع العاملة فى سبيل الوحدة على مذهب اقتصادى واحد ، مهما اختلفت أفكارهم . والمذهب الاقتصادى الواحد فى وطننا العربى بظروفه الاقتصادية القائمة ، وبالتفاوت الشنيع فى دخول أفراده وفى مستوياتهم الاقتصادية والمعيشية يحتم أن تكون الاشتراكية وهى تحرير اقتصادى للجماهير الغفيرة وللأكثرية الساحقة ، هى المذهب المختار ما دامت الوحدة المنشودة وحدة الجماهير لا حكام ولا حكومات .

ومن نفس هذا المنطلق يكون الحديث عن الثقافة المنشودة فى مطلب الوحدة ، فهى ثقافة تقدمية ، ترسخ المنهج العلمى ، وتخلص المجتمع من التخلف الثقافى ومن التهويمات والشطحات الغيبية ، وترفع المواطنين من التفكير البدائى أو شبه البدائى إلى التفكير الحضارى الحديث ، الذى يقود إلى الرقى والنمو ، والذى يستقبل الحقائق استقبالاً موضوعياً ، ويؤمن بقدرة الإنسان على توجيه مصيرة وتخطيط مستقبله .] ص ٦٥ – ٦٦

إن الشكل العلمى الوحيد لجامعة مشتركة بين الأقطار العربية لابد أن تراعى – من وجهة نظر الأهوانى – مصلحة جماهير هذه الأقطار لا مصالح حكامها أو نزواتهم . وتحقيق مصالح الجماهير لابد له من نهج اقتصادى عملى ، يراه الدكتور الأهوانى فى الاشتراكية . كذلك لابد – فى محاذاة هذا النهج الاشتركى – من نهج تقدمى فى الثقافة . وهنا نجد أن الوظيفة التى يطلب الدكتور الأهوانى من الثقافة تحقيقها ترسيخ المنهج العلمى ، وتخليص المجتمع من التخلف الثقافى ومن التهويمات والشطحات العنيفة .. إلخ ، هذه الوظيفة فيما هو واضح ليست وظيفة اشتراكية ، وإنما هى مقدمات لتحقيق الاشتراكية ، أو بمعنى أصح هى علمانية تنويرية ، ولكنها على كل حال وظيفة تقدمية بالنسبة لواقعنا المتخلف.

وعلى أية حال ، فإن الفهم الذى يقدمه الدكتور الأهوانى للوحدة [ثورة سياسية اجتماعية ترسم لمجتمع جديد أهدافاً جديدة تتحقق فيها أمانية وآماله ،

وليست مجرد تجميع للمواطنين يفرض بالقوة ويحقق بالغزو العسكرى أو يقوده من لا يتجاوبون نظراً وعملاً مع الجماهير الثائرة فى هذا الوطن المجزأ ، والتى تطلب من الوحدة إلى جانب الشعور العاطفى مصلحة مادية هى ملكية الشعب لوسائل الانتاج ، وتنمية هذا الانتاج وتوزيعه على أساس من معيار العمل ، وتلك هى الاشتراكية] ص ١١٢ ، هذا الفهم له منطقيته الخاصة التى لابد من احترامها، وإتساقاً مع هذه المنطقية يحاول الدكتور الأهوانى أن يوضح من سينجز هذه المهمة الوحدوية الثورية . إنه فى هذا الإطار ينقد هؤلاء الذين يخرجون العمال والفلاحين من قيادة هذه الحركة ، متهمين إياهم ببعض التهم ليس هنا مجال سردها ، والذين يرون أن [معقد الأمل هم المثقفون التقدميون من أبناء البرجوازية، يتمثلون فى حزب قائد للمسيرة الثورية نحو الأهداف المنشودة] ص١٧٨ - ١٧٩ .

والاتهام هنا موجه إلى الأحزاب القومية والماركسية ، وهو إتهام شديد الأهمية دون شك ، وهو منطلق من وعى بالأزمة التى مرت بها هذه الأحزاب من ناحية ، ومن وعى بخصوصية الوضع العربى واختلافه عن الوضع فى أوربا . يقول أننا [لا نرفض دور المثقفين التقدميين من أبناء البرجوازية العربية ، ولا نسقط عنهم واجب التوعية وضرورة النضال والارتباط بقضية الجماهير ، لكننا نراجع مفاهيمنا ، ونحاول تشخيص مواقفنا حين يتصل الأمر بمسيرة ثورية على أرضنا العربية فى الظروف التى نعيش فيها والأهداف التى ننشدها ، فلسنا نجد من ناحية المستوى الثقافى المطلوب لهذه المسيرة ما يمنع نظرياً أو عملياً أن تكون طلائعها من العمال العرب والفلاحين العرب فى تجمعاتهم الثقافية أو التعاونية وأنه ليس بشرط حتى أن تكون طلائعها وقفاً على التقدميين من أبناء البرجوازية كما كان العهد من قبل فى طلائع الاشتراكية العلمية] ص ١٨٢

* * *

(٥)

قد يبدو مما سبق أن هذا السعى نحو الوحدة هو شكل من أشكال السعى نحو تمايز الثقافة أو الحضارة العربية ، بينما رأينا الأهوانى من قبل يرفض هذا التمايز القائم على أصول عنصرية أو حضارية ثابتة . والحقيقة أنه ليس هناك تناقض

بين الموقفين . فعبد العزيز الأهوانى لا يرفض تمايز الثقافات وخصوصيتها ولكنه يرفض التمايز القائم على أسس مثالية سبق نقدها . وفى نفس الوقت يريد أن يحقق أصالة الثقافة العربية بالمعنى العلمى الصحيح : [أن لكل عصر أصالته ووسائل تعبيره ، وأن ادعاء الكمال والتفوق والامتياز فى كل جانب من الحياة لعصر أو حضارة دون سائر العصور والحضارات ، إنما هو اتجاه سلفى رجعى ينشأ عن غرض أو هوى لا يثبت أمام طبيعة الحياة وتطورها ، وأمام اختلاف القيم باختلاف العصور]ص ٩٦ ، و[إننا استناداً إلى هذا الأصل نفسه ننكر هذه الدعوى تضاف إلى شعب من شعوب الأرض فى الشرق أوالغرب ، ونعتبرها تفكيراً مثالياً خيالياً ، ازدهر فى فترة من فترات الغليان العاطفى تمثلت فى كتابات هيجل وفيخته ومن لف لفهم ، وإنها كانت حجة لعدوان وتدمير ارتكبته الفاشية والنازية وترتكبه الصهيونية ، وعنه تصدر الدعوات المتطرفة للتوسع الاستعمارى والرق والاستعباد وترفضه شعوب تدعى لنفسها امتيازاً جوهرياً أصيلاً بسبب تفوقها المادى والعلمى على شعوب لم يتح لها مثل هذا التقدم العلمى والمادى] ص٨٤

ومن هنا كان [لابد من أن يصحح الفهم فلا يجعل من لفظ الأصالة ورغبة التميز حاجزاً بين الثقافة العربية وبين الإطار العالمى المعاصر . ولا ينبغى أن نتوهم أن زوال ما يسمى بالأصالة بهذا المعنى زوال للثقافة كعنصر أساسى فى قضية الوحدة] ص ٦٨ – ٦٩ ، ذلك [إننا نميل إلى فكرة الحضارة الانسانية الواحدة تسير فى مراحل متتابعة [وهو يجعلها مرحلتين الأولى ذات طابع حس الادراك والثانية مرحلة التفسير العقلى والعلمى للكون (راجع ١٣٤)] نحو الرقى والاكتمال ، وأن انعزال المجتمعات وانطوائها فى الماضى هو الذى سمح باستمرار الأنماط الحضارية المتعددة . وأن هذا الانعزال والانطواء لن يقوى على الثبات أمام التقدم العلمى الساحق الذى أحرزته وتحرزه الانسانية فى عصرنا هذا وما سيتلوه من عصور] ص ١٣٢ .

نحن هنا إذن أمام وعى شديد بقضية الهوية الثقافية . إن على الشعوب أن تحافظ على هويتها الثقافية أو أصالتها بالمعنى المتقدم ، فى نفس الوقت الذى لا تنعزل فيه عن الحضارة الانسانية فتذبل وتموت هى وهويتها المنعزلة .

والأهوانى يقدم نماذج كثيرة على ممارسة هذا الوعى ، نختار منه نموذجين . كلاهما خاص بكيفية تعامله مع الثقافة الأوربية . الأول نجد فيه

تعاملاً حراً مفتوحاً طليعياً مع المفاهيم ، فرغم أنه يجد مصطلحاً عربياً قريباً من مصطلح (البرجوازية) ، إلا أنه يفضل استخدام المصطلح الأوربى ، لأنه [أدعى إلى بلورة الأفكار وتبين الاتجاهات وتحديد المواقف من اللفظ العربى. ومع ذلك فسنظل حريصين أثناء التحليل على تحديد الفئات التى تدخل فى نطاق اللفظ المستعمل ، وعلى الإشارة إلى الى الفروق القائمة بين المجتمعين العربى والأوربى] ص ١٦٤

إنه هنا يتعامل مع التراث الأوربى تعاملاً حراً دون عقد أو قيود ، يختار منه المستتب والثابت كمصطلح علمى ، مع إدراكه للفروق بين الوضع العربى والوضع الأوربى الذى كان وراء استخدام هذا المصطلح .

الحرية إذن هى معيار التعامل الصحيح ، مع الوعى بالتناقضات ، أما إذا اضطررت إلى التعامل مع هذا التراث الأوربى وفرض علينا فرضاً ، فلابد من المقاومة والرفض فى هذه الحالة . وهذا الموقف الثانى الخاص بالغزو الثقافى الاستعمارى . يقول الأهوانى : [الغزاة الأوربيون كانوا يعلمون أن القوة العسكرية وحدها لا تستطيع الثبات طويلاً فى تلك المناطق البعيدة عن أو طانها وأمام تلك الأمواج الهائلة من الجماهير الأسيوية والإفريقية ، فبدأوا يستخدمون أسلحة مساعدة تساعدهم على هذا البقاء] ص ٢٠٦ وتمثلت هذه الوسائل المساعدة فى فرض السيطرة الثقافية عن طريق :

١ – فرض لغة المستعمر على المستعمرات .

٢ – العمل على تحديد وظيفة المدارس فى تخريج موظفين .

٣ – محاربة الثقافة القومية لوضع العقبات أمام انشاء الجامعات الحرة .

٤ – اخراج المواطنين عن عقيدتهم الدينية إلى عقيدة المحتلين .

٥ – محاربة المجددين واحتضان المتخلفين الرجعيين .

٦ – عن طريق المؤتمرات العلمية والمنح الدراسية والتبادل الثقافى والأفلام التسجيلية والكتب والمجلات ، والتسلل إلى الجمعيات والأندية الثقافية .

٧ – تقديم صورة مثالية للبلد المستعمر يتطلع إليها المستعمرون كنموذج يُقلَّد دون فهم أو وعى وخاصة لدى بعض الطبقات القادرة على تقليد هذا النموذج المعيشى ، والتى يتحول فى النهاية إلى [نماذج للمستعمر فى أرض الاستعمار

الجديد] أو عملاء بالمعنى الأصح وتكون نتيجة ذلك أن [يزداد المجتمع اختلالاً وتزداد الهوة بين الطبقات اتساعاً وينقطع ما بين التراث والحاضر ، وتضيع الأصالة ويصبح التقليد الرخيص والمحاكاة المظهرية شعاراً وهدفاً ، ويرتبط العالم الثالث بالاستعمار الجديد ويصبح تابعاً هزيلاً يدور فى فلكه] ص ٢١٤ - ٢١٥ .

ومن الواضح هنا أن الأهوانى كان يتمتع بوعى راق جداً إزاء فعل الاستعمار الجديد ، وخاصة الثقافى منه . وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يحدد واجب المثقف العربى فى مواجهة هذا الغزو فى النقاط الأربعة التالية :

١ - أن يعرف تاريخ أمته معرفة كاملة أو شبه كاملة .

٢ - أن يعرف الواقع الحالى لأمته ومجتمعه .

٣ - لابد أن تتسع آفاق ثقافته لتشمل العالم كله .

٤ - [وحين يتصل الأمر برسالة المثقف ودوره فى الحضارة الانسانية ، تجئ فكرة التقدمية وتفرض نفسها فرضاً ، ويجئ التطلع المنشود للانسانية فى مجتمع يسوده السلام والعدالة مجتمع يتخلص من الإرهاب والظلم الاجتماعى ، ويبرأ من الاستغلال لكل أشكاله وأنواعه ، وهذا ما يزعج الاستعمار الجديد لأنه يقلم أظفاره ويضرب قواعده ويفسد عليه خططه] ص ٢١٦ - ٢١٨ .

وهكذا نجد الأهوانى ، بجوار وعيه بأهداف الاستعمار فى محو الشخصية الحضارية والأصالة ، يعى أيضاً دور المثقف ، ويعيه متفتحاً لا منغلقاً ، إنه لا ينطلق من در الفعل كما يفعل البعض بل إنه يدعو إلى معرفة الثقافة الانسانية بالمعنى الصحيح للمعرفة لمحاربة الاستعمار الذى يريد عزلنا . إنه يعى أن الاستعمار أحد عوامل الانعزال الذى يدعو إليها بعض الدعاة . وهنا نراه يقدم الوجه الآخر للانعزاليين والرجعيين ، انهم أدوات الاستعمار فى تحقيق أهدافه .

وخاتمة المطاف أن المثقف العربى المعاصر لابد أن يكون ملتزماً بقضايا وطنه ، وبقضايا التقدم الانسانى ، حتى يستطيع أن يبنى نفسه ، بل حتى يستطيع أن يظل مثقفاً .

* * *

لقد قمنا باستعراض عناصر نظرية الثقافة فى كتاب عبد العزيز الأهوانى «أزمة الوحدة العربية» ، ونستطيع أن نكرر – فى النهاية – أنه يمتلك رؤية متكاملة للثقافة العربية مفهوماً ووظيفة ، ليس فقط على المستوى النظرى ، بل إنه كان يملك تصوراً عملياً أو برنامجياً لحاضر هذه الثقافة ومستقبلها . ولقد أشرنا – فى السياق إلى بعض التناقضات المفهومية – التى تعود – من وجهة نظرى – إلى الجمع بين أكثر من توجه فكرى ، (يمكننا أن نرصد هنا ثلاثة هى القومية والإشتراكية والعقلانية الهيومانية) وهى توجهات تتناقض مع بعضها البعض فى كثير من المفاهيم والأفكار ، وأن معظم المفكرين العرب المعاصرين – من كافة التيارات – (كما حللنا فى دراسة سابقة عن « البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ») لم ينجحوا فى تجاوز هذه التناقضات لأسباب لا مجال لتفصيلها هنا . ومع ذلك يبقى للأهوانى أنه قد خرج من حدود الأكاديمية المغلقة ، وحاول أن يوظف معرفته – باخلاص وتفان وتواضع وعمق – لخدمة قضايا وطنه وشعبه العربى ، حتى الرمق الأخير .

الإحـــالات

(١) عبد العزيز الأهوانى . «أزمة الوحدة العربية» . أبحاث حول الاشتراكية والعروبة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط ١ ، ١٩٧٢ .

(٢) المعجم الفلسفى الصادر عن مجمع اللغة العربية . القاهرة ، ص ٤٨ . وراجع أيضاً مراد وهبة : المعجم الفلسفى ص ١١٦ .

(٣) راجع الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة . معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٨ ص ٨ .

علـى الراعـى

على الراعى

على الراعى الناقد المحب

برحيل على الراعى الفاجع المفاجىء يناير ١٩٩٩ رحلت قيمة أخلاقية ونقدية مهمة عن حياتنا الثقافية ، يكاد المرء يجزم بأن أحداً سواه لن يستطيع أن يستعيدها هى بالذات ، ذلك لأن على الراعى لايمكن أن يتكرر بقيمه الإنسانية وخصائص فهمه للأدب ونقده وتاريخه ، وأقل مايمكن قوله بهذا الصدد إنه عبر أعوامه الثمانية والسبعين قد ترك بصمته الخاصة الواضحة فى الثقافة المصرية والعربية .

ولد على الراعى فى القاهرة فى السابع من آب (أغسطس) ١٩٢٠ وتلقى تعليمه حتى حصل على الليسانس من قسم اللغة الإنكليزية فى كلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ ، وعمل مذيعاً بالإذاعة المصرية ترقى حتى صار كبيراً للمذيعين قبل أن يقرر السفر إلى برمنغهام لمواصلة دراسته . هناك حصل على درجة الدكتوراه عن مسرح برنارد شو سنة ١٩٥٥ وعاد ليعمل فى جامعة عين شمس بعض الوقت ، قبل أن يتولى تحرير الصفحة الثقافية فى جريدة «المساء» سنة ١٩٥٦ . وتولى رئاسة مؤسسة الموسيقى والمسرح فى الفترة مابين ١٩٦٢-١٩٦٩ . وفى العام ١٩٧١ تولى لمدة شهرين رئاسة تحرير مجلة «الهلال» قبل أن يتركها ويترك المناصب ويعمل خلال السبعينات أستاذاً فى جامعة الكويت كرئيس لقسم الأدب الإنكليزى ، وليؤسس هناك مؤسسة للتمثيل ، وحين عاد إلى القاهرة اكتفى بكتابة المقالات النقدية فى مجلة «المصور» ثم أخيراً فى صحيفة «الأهرام» التى كان يكتب لها مقالاً أسبوعياً .

وهكذا ، ففى خلال خمسة وخمسين عاماً ، أصبح على الراعى ، بجهد دؤوب لايكل ، واحداً من أهم النقاد العرب المعاصرين ومثقفاً واعياً ذا موقف تقدمى مبدئى لايحيد ولايتنازل ، عنه رغم المناصب التى شغلها والمنابر التى

تبوأها ، ولاشك أن هذه المبدئية ، بالإضافة إلى نزاهته الشخصية وحيدته فى نقده، وحبه للأعمال والنصوص التى عالجها ، قد خلقت صلة حميمة بينه وبين المبدعين من ناحية وبينه وبين جمهور القراء من ناحية ثانية ، بحيث أن المبدع الذى كان يتناول عمله ، كان يشعر بفخر وثقة لأن على الراعى كتب عنه دون مصلحة ، وأنه قال الحقيقة . أما القراء فقد كانوا ينتظرون هذه المقالات ليستمتعوا بها (كعمل فنى) وليتعرفوا على جديد الإبداع العربى من منظور قاض عادل ونزيه وواعٍ . ومع ذلك فقد كان على الراعى دائماً فى حالة من الصفاء الخاص والأدب الشديد والتواضع الجم .

توزع عمل على الراعى العلمى على نوعين أدبيين محددين هما المسرح والرواية ، وإن كان قد تناول مايتصل بهما من أنواع وفنون أخرى مثل خيال الظل والمقامة والقصة القصيرة . وفى كلا النوعين جمع على الراعى بين الناقد ومؤرخ الأدب . ففى كتبه الخاصة بالمسرح مثلاً نجد ثلاثيته المهمة التى نشرت فى الستينات «الكوميديا المرتجلة» ، «فن الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» و «مسرح الدم والدموع» وهى الثلاثية التى نشرت مجتمعة بعد ذلك تحت عنوان «مسرح الشعب» . بالإضافة إلى دراسته عن برنارد شو ، وكتابه الكبير «المسرح فى الوطن العربى» وكتاب «توفيق الحيكم فنان الفكر وفنان الفرجة» . أما كتبه فى الرواية فقد بدأت بمجموعة من الدراسات التى كتبت فيما بين ١٩٥٦-١٩٦٢ ونشرت سنة ١٩٦٤ ، فكانت أول كتاب جامع يتناول تاريخ الرواية المصرية «عنوانه» دراسات فى الرواية المصرية» ، قبل كتاب عبدالمحسن طه بدر المؤسس «تطور الرواية العربية فى مصر» ثم هناك كتاب الراعى المهم «الرواية فى الوطن العربى» الذى كان هدفه أن يحاكى «المسرح فى الوطن العربى» لكنه جاء مختلفاً ، إذ أفرد فصولاً لأهم النصوص الروائية فى كل منطقة من مناطق الوطن العربى ، فجاء أقرب إلى النقد المعمق منه إلى التاريخ كما كان الحال فى كتاب المسرح . وبالإضافة إلى هذين الكتابين نرجو أن يصدر قريباً الكتاب الذى يجمع مقالاته التى نشرت

فى هذه الكتب يغلب الاهتمام بالمسرح ، وهو اهتمام يعود إلى الرحلة المبكرة من حياته كما هو واضح ، فإن أول مانشر كان كتابه عن مسرح «برنارد شو» ، بحيث أنه حين نشر كتابه الثانى «دراسات فى الرواية المصرية ، قدم له بقوله :

سألنى كثيرون : لماذا وجهت اهتمامى ، أول ما وجهت ، إلى الرواية

المصرية ، ولم اتجه فوراً إلى دراسة المسرحية المصرية دراسة شاملة ، على نحو مافعلت فى «مسرح برنارد شو» ، وواضح من هذا التقديم أن اسم الراعى كان قد ارتبط فى تلك الفترة بالمسرح أكثر من الرواية ، رغم أن «دراسات فى الرواية المصرية» نفسه كان قد كتب بدءاً من ١٩٥٦ أى بعد عودته من انكلترا بعام واحد، وربما كان سبب هذا الارتباط أن الناقد كان آنذاك رئيساً لمؤسسة الموسيقى والمسرح ، ولأن مقالاته عن المسرح كانت تنشر فى الصحف والمجلات بكثرة .

المهم كان اهتمامه الأقدم – إذن – بالمسرح قد تطور تدريجياً لينصب على الرواية أكثر من المسرح كما هو الحال فى المرحلة الأخيرة من حياته ، وإن كان هذا – فيما يبدو – لايعنى الكثير بالنسبة لعلى الراعى ، فهو يرى الصلة الوثيقة بين الاثنين حين يرد على السؤال السابق بقوله :

«الجواب الواضح على هذا السؤال هو : إن أية دراسة للجهد العربى المعاصر فى المسرح لايمكن أن تكون عميقة بعيدة الجذور ، ما لم تسبقها دراسة للرواية والقصة . ليس فقط لأن المسرح وثيق الصلة بفنون القصة ، (هو فى الواقع الجماع الشامل لهذه الفنون) هل يمكننا أن نفسر بذلك اهتمامه الأكبر به فى المرحلة الأولى ؟ ، بل لأن كثيراً من المشاكل الفنية والفلسفية والوجدانية التى واجهت كتاب الرواية قد واجهت كتاب المسرح فيما بعد» .

ومعنى ذلك أنه يعتبر أن النصوص الروائية أسبق إلى اللغة العربية الحديثة من النصوص المسرحية ، والدليل على ذلك أنه يشير – فى المقدمة نفسها – إلى أسماء المسرحيين وأقدمهم توفيق الحكيم بالإضافة إلى كتاب الخمسينات نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد وهبة والفريد فرج وغيرهم . أى أن تبريره لدراسة الرواية ، قبل المسرح ، يعود إلى أن الرواية أقدم ، كما أنها واجهت المشاكل نفسها التى واجهها كتاب المسرح فيما بعد . وهذه المشاكل كما يرصدها فى الكتاب تتمثل فى :

– مصاعب الكتابة القصصية فى أدب لم يعرف القصة والرواية من قبل ، هذه المصاعب التى واجهت الرائدين الكبيرين محمد المويلحى ومحمد حسين هيكل ، كان الاثنان يعتمدان فى نضالهما لخلق اللون القصصى فى أدبنا على احتكاك مباشر بآداب الغرب .

وقد واجه كتاب المسرح من بعد هذا الموقف نفسه ، إذ تهيأوا ليضيفوا

المسرحية إلى أدب خلا من كل سابقة لهذا الفن المجيد .

كذلك عرف كتاب الرواية بعضاً من المشاكل العاطفية والفكرية التى واجهها من بعد كتاب المسرحية ، واجهوا جميعاً الموقف ذاته ، كيف يعيشون فى مجتمع يتغير ، ويقطع فى سرعة لاتزال تزداد الروابط التى تربطهم بمجتمع آخر زراعى متأخر ، ظلوا حتى تلك اللحظة أسراه فى الفكر والمادة معاً .

ولو جاز لنا أن نبلور المشكلتين اللتين واجهتا كتاب الرواية والمسرحية بلغة نقاد جيل على الراعى لقلنا إنهما مشكلتا الشكل والمضمون ، وبصيغة أخرى لم يشر إليها على الراعى أيضاً مشكلة نشأه النوع ومشكلة علاقة الأعمال (الأبطال أساساً) بالواقع الاجتماعى المتناقض الذى هم أبناؤه الأشقياء .

ويبدو لى أن هاتين المشكلتين قد مثلتا محور عمل على الراعى طوال حياته من حيث مجال عمله ، ومن حيث أصوله المنهجية أيضاً .

فقد مثلت المشكلة الأولى محور عمله كمؤرخ للأدب رواية ومسرحاً ، بينما مثلت المشكلة الثانية محور منهجه النقدى الذى اهتم فى المقام الأول بما يمكن أن نسميه بالمضمون الاجتماعى المحايث فى داخل النص الأدبى .

أما المحور الأول ، محور التاريخ فقد شغل فى شأن الرواية نصف كتابه الأول «دراسات فى الرواية المصرية» ، فى حين شغل أكثر من كتاب فيما يختص بالمسرح ، وربما كان هذا راجعاً إلى اهتمام الراعى بالمسرح فى تلك الفترة كما قلنا ، وربما أيضاً لأن مشكلة نشأة الرواية فى نظر الراعى وجيله ، لم تكن بالأهمية التى هى عليها الآن ، فى حين كانت معركة يوسف أدريس وغيره فى الستينات حول تأصيل المسرح المصرى والعربى فى أوجها .

ومن هنا ، فعلى الرغم من أن الراعى قد تناول فى «دراسات فى الرواية المصرية» تأثير الأنواع الكتابية القديمة على النصوص الروائية الأولى «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى بين المقامة والرواية ، و «زينب» لهيكل بين الرواية والنثر الفنى ، و «دعاء الكروان» لطه حسين بين الفن والشعر والخطابة ، رغم ذلك فلم يكن لدى الراعى مشكلة كبيرة فى البحث فى نشأة الرواية ، لأنه – كما رأينا فى النص السابق – كان مسلماً منذ البداية بكونها وليدة الاحتكاك بالغرب ، دون أن يعتبر فى ذلك أى نوع من التبعية الضارة التى تبدت فى الكتابات بعد ذلك منذ كتاب عبدالله العروى «الأيديولوجية العربية المعاصرة» ، ومن ثم فإن بحثه عن الرواية العربية الناضجة كان بحثاً عن تحقق المعيار الجمالى الذى قدمته لنا

الرواية الغربية .

ورغم أن الراعى فى النص نفسه المشار إليه يجمع بين الرواية والمسرحية، فى شأن كونهما وليدتى الاحتكاك بالغرب ، فإن بحث الراعى عن خصوصية مسرحية عربية أو مصرية فى كتبه عن المسرح وخاصة «الكوميديا المرتجلة» و«فن الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» ، يشير إلى أنه ، أى الراعى، لم يستسلم تماماً لهذه المقولة فى شأن المسرح مثلما استسلم لها فى شأن الرواية ، وحاول أن يبحث عن أصول درامية فى الأشكال الشعبية التى رأى أنها امتدت لدى المسرحيين المعاصرين وخاصة فى فن الكوميديا . وأظن أنه - فى هذا الصدد - قد أمسك بملامح شديدة الأهمية لأنها أكثر دقة من تلك التى أمسك بها يوسف إدريس على سبيل المثال . وهذا أمر يحتاج إلى دراسة خاصة متأنية .

أما المحور الثانى «محور الناقد» ، فقد انطلق فيه على الراعى من المنظور الاجتماعى المتأثر بالماركسية دون شك ، وهذا واضح أيضاً فى تاريخه . لكن ثمة خصائص ميزت على الراعى عن جيله من المتأثرين بالماركسية أو الماركسيين ، ولعل عدم اشتغال على الراعى المباشر بالعمل السياسى ، بالإضافة إلى خصائصه الشخصية المتمثلة فى الصفاء والرقة ، والبعد الفنى الكامن فى حياته وكتابته ، كل هذا جعله يبتعد عن الطابع الدوجماتى الذى طبع الكتابة النقدية فى الخمسينات والستينات . وعلى الرغم من أن نقده للأعمال ظل قريباً من البحث عن المضمون عبر البناء العام للعمل ، فإنه كان يفعل ذلك دائماً من داخل النص دون أن يشعر هو أو القارئ أنه بحاجة ملحة للاحتكام إلى المحيط الخارجى للنص ، أو للمبدع ، وكان هذا دون شك يجعل المتلقى قريباً من العمل ذاته إلى أقصى درجة فى درجة الحب ، التى كان الراعى ينطلق منها دائماً فى قراءته للعمل ، دون أن يهمل أدواته النقدية فى الإشارة إلى هذه المهنة أو تلك بأسلوب لطيف أيضاً .

وفى تقديرى أن هذا المنهج فى النقد الأدبى الذى نفتقده كثيراً ، ولا أعتقد أن أحداً قادر على أن يعوضنا فى شأنه عن على الراعى ، كان دوراً واضحاً أمام عينى على الراعى ، وخاصة مع تتابع مواقعه الصحافية ، والمنابر التى كتب فيها، وأقصد هنا هذا الدور المهم الذى يتعالى عليه النقاد الأكاديميون ، دور الوسيط بين النص والقارئ .

لقد استفاد على الراعى من مزايا الأكاديمية فى الجانب التاريخى من عمله، من حيث البحث والتنقيب والتوثيق ، وكذلك استفاد منه فى الجانب النقدى

وبصفة خاصة من طابع الموضوعية . ولكنه لم يستسلم لجفاف الأكاديمية ولغتها التى هيمنت على نقدنا العربى الأكاديمى منذ أواسط السبعينات وحافظ على علاقته الخاصة بالنص ، ونمى مع الزمن لغة بسيطة نقية صافية واضحة وعميقة، تقود القارئ عبر دهاليز النص ومستوياته ، وتساعد المبدع بذكاء غير معلن عنه بالضرورة إلى الإمساك بإيجابيات عمله وبالسلبيات التى يمكن أن يكون قد وقع فيها . وبهذا لا يكون على الراعى قد مارس فقط دور الوسيط المهم بين النص والقارئ بل أيضاً دور الوسيط الموجه (ضمناً) بين النص ومبدعه وهما دوران شديدا الأهمية على الناقد - كمؤسسة - أن يقوم بهما ، ولاشك أن غيابهما عن حياتنا الثقافية ، هو أحد أسباب أزمة النقد ، وهو أحد تجليات أزمة الثقافة والمثقفين بصفة عامة ، فى علاقتهم بأجهزة الإعلام من ناحية وبالأعمال الأدبية من ناحية ثانية ، وبالمصادر النقدية الغربية من ناحية ثالثة .

وإذا أضفنا إلى هذين الدورين ، دور على الراعى فى الكشف عن بعض خصائص الدراما المصرية والعربية ، يكون على الراعى قد قام على أكمل وجه بما يستطيع ناقد عربى حديث القيام به . غير أنى هنا أحب أن أؤكد على دور مهم ربما يفوق - فى أهميته - بقية الأدوار . هذا الدور ، هو دور الناقد المثقف الوطنى المبدئى ، الذى اعتبر سلطته الثقافية والنقدية سلطة أعلى من أى سلطة ، ولاينبغى لها أن تخضع لأى سلطة كانت مالية أو سياسية (بالمعنى الإدارى للسياسة) .

ومن هنا اكتسبت سلطته موضوعيتها ومصداقيتها ، واقتربت من أن تكون سلطة شعبية ، نابعة فى همومها من الشعب ، ومتوجهة إليه فى لغتها ، وحائزة - فى النهاية - على حب المبدعين والقراء . حب يأسى على فقدان على الراعى الذى لايستطيع النقاد الآخرون - مهما كانت قيمتهم العلمية - أن يعوضوه .. وربما لن يسمح لهم .

ملك عبدالعزيز

ملك عبدالعزيز

ملك عبدالعزيز : شعاع البراءة الصلب

حينما بدأت حياتى تتصل بالأدب والنقد ، كان صوت ملك عبدالعزيز واحداً من الأصوات الجميلة المقربة إلى نفسى ؛ نظراً لطابعه الخاص الذى يميزه عن غيره من أصوات أبناء جيلها والأجيال التالية . كانت رغبتها الملحة الهادئة فى أن تلمس قلب الأشياء حلماً جميلاً بالنسبة لى ، وهادياً على طريق الذوق والمعرفة . أن يستطيع الإنسان أن يصل إلى الأعماق بهدوء ودون ضجيج وبحنو وتأمل عميق حول الذات والعالم .

كانت ملك عبدالعزيز قد أنجزت النقلة الهامة فى شعرها ، من بقايا الرومانتيكية والشكل العمودى إلى تجربة إنسانية أنضج وأوسع وأشمل ، تجمع فى إهابها العاطفى الوجدانى والواقعى الاجتماعى الملتزم والإنسانى الشامل والممتد. وكانت فى فنيتها قد استفادت من خصوصيتها الهامسة ، لتجد لنفسها طريقاً خاصاً بعيداً عن الكليشيهات والجمل الجافة الشعارية وعن الإيقاع الصارخ والاستخدام المتعمد للرموز والأساطير . تلك الملامح التى اتسمت بها بواكير الشعر الحر فى مصر والعالم العربى ، نجحت ملك فى أن تتجاوزها ، وأن تقدم إنجازاً شعرياً خاصاً ، حقق انتقاله خاصة ، فى مرحلة ريادة الشعر الحر . وقد ظل هذا الإنجاز مميزاً لها فى مختلف دواوينها التى تتالت بعد ذلك ، «قال المساء» «أغنيات الليل» «أغانى الصبا» وأخيراً «شمس الخريف» لم تنفصل خصوصية ملك عبدالعزيز الشعرية - بالنسبة لى - عن خصوصيتها كإنسان عذب رقيق ، ولكن فى نفس الوقت واضح الملامح والقسمات ، تمتزج فيها رهافة الوجدان بوضوح الرؤية والموقف السياسى . عرفتها عضواً فى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية منذ ١٩٧٩ ، كانت واضحة الموقف صلبة فى مواجهة التطبيع مع إسرائيل وكل مايهدد الثقافة والانتماء العربى لمصر ، والثقافة العربية بصفة عامة . كانت تعلن ذلك بوضوح

وصلابة ، لكن فى نفس الوقت ، بهدوء ورقة .

فيما بعد ، كنا نلتقى أحياناً فى صالون الدكتور مصطفى سويف . كانت الحياة قد واصلت ممارسة قسوتها عليها ، بعد كسر ساقها . ومع ذلك فقد كانت صلابتها وتماسكها واصرارها على مواصلة الحياة ، سمات واضحة ، وهى تجلس فى ركنها تستمع كثيراً ولاتتحدث إلا قليلاً ، وتواصل حياتها باعتزاز وإباء ، وتكتب الشعر ، حتى ولو لم يهتم بها أحد .

لاشك أن القيم الفنية لشعر ملك عبدالعزيز أعلى كثيراً من شعراء ملأوا الدنيا بأخبارهم وأصواتهم العالية . ولم يهتم النقاد والدارسون بشعرها الاهتمام اللائق به . ونحن نعرف طبعاً أن الاهتمام النقدى والإعلامى مرهون – للأسف – بغير القيمة الفنية للإبداع . مرهون بالمصالح والشللية وقدرة المبدع على أن يصنع من نفسه نجماً . ولم تكن ملك تملك هذه القدرة ، وربما كانت تنأى عنها لو امتلكتها . كانت أقرب إلى طبائع الأشياء وبراءة البشر الأولى . أرجو أن ينتبه النقد إلى هذه القيمة فى شعر ملك ، وليس فقط فى شخصيتها ، لأنها – من وجهة نظرى – مفتاح خصوصية هذه التجربة الخاصة والمتميزة .

لطيفة الزيات

نظرى - مفتاح خصوصية هذه التجربة الخاصة والمتميزة .



لطيفة الزيات

١ - خصوصية الإبداع

فى رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) تصورت لطيفة الزيات تجربة فتاة عادية من الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) القاهرية استطاعت عبر معاناة طويلة لاكتشاف الذات متفاعلة ومتصارعة مع الآخرين (وخاصة الذكور) ومع المجتمع بصفة عامة ، أن تحقق انجازاً شخصياً هو التجربة وتحقيق الحب ، وأن تساهم أيضاً فى تحقيق الانجاز الوطنى العام والمرموز له - فى نهاية الرواية - بتحطيم تمثال فردينان ديلسبس فى بور سعيد .

وحين تقرأ طالباتى العاديات - الآن - هذه الرواية لايستطعن أن يجدن أنفسهن فيها ، ولا أن يصدقن أن هذا الانجاز يمكن أن يتحقق بالفعل وبالطبع الأسباب واضحة ، بنفس درجة وضوح الفارق بين الظروف التى أنتجت جيل لطيفة الزيات ، والجيل الحالى من الطالبات ، نفس درجة الوضوح (الفاجع) بين بزوغ الحلم (بكل معانية) وانتصاره (ظاهرياً على الأقل ؟) من ناحية ، وانهياره حتى المغيب من ناحية أخرى .

غير أن لطالباتى بعض الحق فى ألا يصدقن أن «ليلى» بنت البرجوازية الصغيرة يمكن أن تحقق فعلاً هذا الانجاز . وأعتقد أن التشكيلة الاجتماعيةالمصرية وحدود هذه البرجوازية الصغيرة (رغم اتساعها نسبياً فى الخمسينات والستينيات) ، كانت ومازالت لاتسمح لـ «ليلى» بذلك . ومن هنا تأتى الأهمية الكبيرة لنفى لطيفة الزيات لزعم بعض النقاد المطابقة بينها وبين ليلى .

أن ليلى ابنة «محمد أفندى سليمان الموظف بالمالية والذى يسكن بالمنزل

رقم ٣ بشارع يعقوب بالسيدة زينب» (الرواية صـ١صـ٢) ليست لطيفة الزيات حفيدة الجد الذى ورث عن أبيه البيت القديم ، وعدة سفن شراعية كبيرة تعبر البحر الأبيض المتوسط إلى موانى الشام «لم يكن جدى الوريث الوحيد . بل أحد وأصغر الورثة ، وحين بلغ السن القانونية كان رغم مابدد من ثروته رجلاً غنياً . لم يكن يعبئ الذهب فى الزكائب كما كان يفعل أبوه (على حد رواية جدتى والعهدة على الرواى) ، ولكن سفنه الشراعية السبع كانت تقلع محملة بالبضائع من ميناء دمياط وتعاود الرسو فيه بصعوبة أكبر كل مرة ، والرمال تتكاثر فى الميناء الضحل تهدد بالاطاحة بالسفن سفينة بعد سفينة (حملة تفتيش صـ٨) صحيح أن حل هذا الميراث قد ضاع بفعل تحولات جيولوجية وتكنولوجية واجتماعية ، وأن الأب لم يكن (بحاراً) أو تاجراً ، بل موظفاً من مجالس البلديات (صـ٧) ، فإن البيت القديم ظل هو بيتها ، وظلت (تسندها) قيم البرجوازية الدمياطية الأصيلة التى يشار اليها تاريخياً باعتبار أنها كان يمكن أن تكون جزءاً من برجوازية مصرية أصيلة وحقيقية قبل مجيىء محمد على وقضائه على هذه البرجوازية ، كى ينشىء «برجوازية» «حديثة» من أعلى تتبعه وتحقق مشروعه وتقودنا – بتكوينها التابع – إلى مانحن فيه الان .

اضافة إلى هذا الميراث (وربما ضده ، دون تعارض) حققت لطيفة الزيات وجيلها من الرجال والنساء إنجاز حركة التحرر الوطنى العربية التى راهنت دائماً على حلم البيت القديم والبرجوازية المصرية الأصيلة «الوطنية» فى مواجهة الاحتلال الأجنبى والقصر والبرجوازية التابعة عبر نصف القرن الماضى . ولعل الإشارة إلى قيادة لطيفة الزيات للجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ، هى اشارة ضرورية تقود إلى اضافة أخرى شخصية تمتعت بها كاتبتنا ، وناضلت كثيراً من أجلها (كما هو واضح فى الشيخوخة وحملة تفتيش) ، وهى الصلابة وبتناقضاتها من ناحية ، وصلتها الحميمة ، والصراعية أيضاً بالآخرين . أن الفرد لايتحرر إلا إذا ارتبط بقضية خارجة عنه وأهم منه هكذا تقول لطيفة الزيات، وهى تقصد أن الانطواء على الذات واعلانها مملكة مستقلة لن يؤدى إلى حل مشكلاتها ، بل على العكس . ولعل هذا المفهوم للعلاقة بين الذات والآخرين رغم تحوله (الوجودى) فى المرحلة ومنظور جيلها من قيادات الحركة النسائية المصرية عن المفهوم الوطنى العام الذى يميز الجيل السابق عنه والمفهوم «النسوى» الموغل فى خصوصية المرأة ومشكلاتها الذى يسود الان .

ولاشك أن بيت الأجداد القديم وحكايات جدتها لها عنه ، بالاضافة إلى الثقافة العميقة بالعربية والانجليزية ، كانت جميعاً وراء هذا الاحساس المرهف بالعالم وبالبشر ، وهذه القدرة الفنية واللغوية التى تميز كتاباتها الفنى منها والنقدى وأيضاً السياسى ، استطرد هنا لأقول ، وتميز أيضاً خطابها العام فى المحاضرة والمظاهرة والمؤتمر السياسى والقدرة النقدية ، وجلسة الأصدقاء الحميمة كما تميز (سيمولوجيا) مرائيها المتعددة ، التى بدت لى من صورها الفوتوغرافية قبل مشاهداتى لها فى المواقف المختلفة التى أشرت إليها .. باختصار تميز شخصيتها .

أطلت فى هذا المدخل محاولاً الوصول إلى الجذور العميقة التى تكمن وراء «ظاهرة » لطيفة الزيات ، التى تكاد تكون ظاهرة نادرة فى حياتنا ندرة هذه الظاهرة لاتكمن فى غنى تجربتها ، فهذه يمكن أن نجدها كثيراً ربما فى غير المبدعين ، أكثر من المبدعين ولكنها تكمن أولاً فى قدرتها على الوعى بخصوصية هذه التجربة من ناحية ونجاحها فى تجسيد هذه الخصوصية تجسيداً فنياً ونقدياً وحياتياً متميزاً وفريداً ، يحقق أقصى ما يطمح اليه انسان فى حياته : أن يعطى العالم أغلى ما يمتلك معنوياً ومادياً . وفى تقديرى أن الميراث المادى ليس هو المهم كما يتصور الكثيرون ، لأن مايحمله هذا الميراث المادى من قيم نتجت عن الظروف الاجتماعية لوجوده ، أخطر منه هو بكثير (على سبيل المثال كيفية جمع الثروة وأنماطها - الخ) من هنا أعلى من أهمية المراث المعنوى ، القيمى والثقافى . أن ينجح الإنسان فى أن يعطى العالم مالا يستطيع غيره أن يعطيه إياه أى بصمته الخاصة التى تميزه عن غيره تميزاً حقيقياً وعميقاً ، وبأكبر قدر من الدقة الممكنة ، وبأكثر قدر من الصلابة أيضاً وهذه الدراسة الموجزة ، موجهة فى الأساس للبحث عن هذه البصمة الخاصة للطيفة الزيات .

لعل أبرز مظاهر خصوصية لطيفة الزيات هو أنها ، تلك المرأة الواحدة قد قدمت . ومازال - للعلم انجازاً متميزاً فى عدد متسع من مجالات النشاط الانسانى . فهى دون شك واحدة من أهم مثقفى ومثقفات الوطن العربى كاتباته وناقداته ، واستاذة جامعاته ، ومناضلته السياسيات . ولاشك أن هذا التعدد فى مجالات النشاط والانجاز ، كان يحتاج إلى جهد ووقت وذات قوية ومثابرة وهو تعدد لانجد له مثيلاً إلا فى حالات محدودة جداً على المستوى العربى . غير أن هذا ليس هو تميز لطيفة الزيات الأساسى فى هذا الجانب الأهم هو قدرتها على أن تمارس كل هذه الأنشطة - بنجاح - ودون أن تخلط فى نفس الوقت بين أى منها والآخر . بمعنى أنها مع ادراكها لكونها هى ذاتها التى تكتب وتناضل وتحاضر

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

(وتدير بعض المؤسسات أحيانا) ، فقد نجحت فى أن تدرك أيضاً أن القوانين الحاكمة لكل مجال من هذه المجالات ، وطرق العمل فيها مع أنها جميعاً أنشطة انسانية ذات مبادئ عامة لها قدر من الخصوصية لابد من احترامه - بالطبع - بعد التعرف عليه ، واتقانه ولعل أبرز الأمثلة التى ينبغى أن تذكر هنا هو عدم الخلط بين العمل الأكاديمى والنضال السياسى فلطيفة الزيات التى ولدت سنة ١٩٢٣ وتلقت تعليمها فى المدارس المصرية العادية حتى حصلت على الليسانس سنة ١٩٤٦ والدكتوراه سنة ١٩٥٧ من جامعة القاهرة وتدرجت فى المناصب الجامعية حتى درجة أستاذ النقد الانجليزى ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية البنات جامعة عين شمس . بما يعنيه ذلك من مهام البحث العلمى والتدريس والإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراه والادارة (ادارت أيضاً فى أوائل السبعينيات أكاديمية الفنون) ، هذه الأستاذة هى نفسها لطيفة الزيات التى دخلت السياسة دمها وهى طفلة سنة ١٩٣٤ .

«أن لا أجد فى حضن أمى الملاذ من شرور الدنيا وأنا فى الحادية عشرة من عمرى أطل من شرفة بيتنا فى شارع العباسى بالمنصورة ، لا أحد يجبرنى ، لا أحد يملك أن يجبرنى ، لا أبى يحاول انتزاعى من الشرفة حتى لا أرى ، ولا أمى تبكى بلا صوت ، وأنا أنتفض بالشعور بالعجز ، بالأسى ، بالقهر ورصاص البوليس يردى أربعة عشر قتيلاً من بين المتظاهرين ذلك اليوم ، وأنا أصرخ بعجزى عن الفعل ، بعجزى عن النزول إلى الشارع لإيقاف الرصاص الذى ينطلق من البنادق السوداء ، أسقط الطفلة عنى والصبية تبلغ قبل الأوان فنحن بمعرفة تتعدى حدود البيت لتشمل الوطن فى كليته ، ومصيرى المستقبلى يتحدد فى التو واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطنى من أقسى وأعنف أبوابه (حملة تفتيش ص٥٨-٥٩) ولاينغلق الباب بل يتسع حيث المشاركة فى قيادة أهم الحركات الجماهيرية ١٩٤٦ وبعد ثورة ١٩ وحتى قيادة لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية منذ ١٩٧٩ وبينهما مضايقات واضطهادات وسجون ومطاردات ، وبينهما أيضاً أشواق وأحلام ومنشوات وانتصارات .. واحباطات فوقفات تأمل أو سكون وفى تقديرى أنها كانت معاناة بالغة أن تمارس المجالين معاً (ومعهما مجالات أخرى) دون أن يكون النضال «أكاديمياً» والمحاضرة والبحث والاشراف العلمى سياسياً . ومع ذلك، فالمؤكد أن هذا العمل الأكاديمى قد استفاد من النظال بالمعنى الواسع أى القدرة على المواجهة والصلابة ومن السياسة بمعناها الواسع أيضاً ، مثلما استفاد النضال من المنهجية الأكاديمية وطرقها فى التنظيم والترتيب .

المثال الثانى هو عدم الخلط بين النقد والابداع . فرغم اللغة الجميلة واللمحات المرهفة والحساسة التى لايمكن أن تدركها إلا عين المبدع فى نقدها ، فإن أساس النقد لديها هو سعى «علمي» وليس فنياً ، يحاول اكتشاف خصوصية النص الفنى بأكثر الوسائل دقة وانضباطاً وبعداً عن الانطباعية ، ومن هنا يمكن فهم الدافع الذى قادها فى بعض أعمالها النقدية وفى مرحلة من حياتها إلى المساهمة فى تقديم «النقد الجديد» (ت. س. اليوت وآخرين) إلى العربية ، والاستفادة منه فى نقدها ، رغم أنها تنتمى بوضوح إلى الفكر الماركسى «ودون أن تخشى هجوم ماركسى تلك الفترة الحادة على هذا الاتجاه النقدى الذى كان يتبناه فى مصر رشاد رشدى وتلاميذه . فلاشك أن هذا الاتجاه قدم لها مالم تجده فى النقد الماركسى آنذاك ، وخاصة على مستوى دراسة التقنيات فى النص الأدبى مثل - «المفارقة» و «المعادل الموضوعي» وغيرها . ولاشك أن هذه الاستفادة تحتاج إلى دراسة معمقة تثبت إلى أى مدى نجحت النافذة لطيفة الزيات فى «الاستفادة» من النقد الجديد دون أن يطغى هذا الأخير على مسلماتها الفكرية الأساسية ، باعتبارها دراساتها . وهنا يمكن الاشارة إلى درجة من التباعد بين النظرية فى «حول الفن» والتطبيقية للنصوص الغربية من ناحية ومعظم انتاجها الاكاديمى بالانجليزية من ناحية أخرى فهذا كان قريباً من النقد الجديد ولم يترجم إلا أخيراً ، فيما عدا ترجمتها لمقالات اليوت النقدية (١٩٦٢) .

المثال الثالث هو قدرتها على احترام خصوصية الفن الذى تكتبه ، وهى تناضل سياسياً فللفن وسائله ، وللنضال السياسى وسائله المختلفة وليس معنى هذا - بالطبع - نفى السياسة من الفن بل إننا نزعم العكس وهو أن ابداع لطيفة وبعض كتاباتها النقدية ، تطرح فهماً أكثر عمقاً للعلاقة بين الفن والسياسة . تتحول السياسة فيه من مجرد وظيفة للفن (والفن اذن - أداة من أدوات السياسة) إلى أن تكون سمة أساسية فى ماهية الفن ، سمة كامنة فيه لايكون فناً بدونها . والسياسة هنا ينبغى أن تدرك بالمعنى العميق ليس مجرد الصراع السياسى على السلطة ، وانما جوهر الصراع العميق فى الحياة ، والمجتمع والانسان ، حتى لو كان صراعاً فردياً ، فهو - لديها - صراع من أجل الحرية أى مع الآخرين كما سبق القول .

وهذا الفهم للعلاقة بين الفن والسياسة هو الذى حكم كتابات لطيفة الزيات من البداية وحتى آخر أعمالها «صاحب البيت» رغم الفروق الواضحة فى «مضمون» كل عمل عن الآخر . فقد يحلو لبعض النقاد أن يقيموا تحولاً بين الباب المفتوح و «الشيخوخة» (١٩٨٦) باعتبار أن العلاقة الجدلية بين الذات والمجتمع

هى محور الرواية الأولى ، بينما تناقضات الذات هى محور المجموعة القصصية غير أن الدراسات العميقة التى قدمت فى ندوة عن الأدب والوطن، والتى صدرت فى كتاب أخيراً ، تكشف أن تناقضات الذات وصراعها ، لم تكن - أبداً - منفصلة عما يحدث فى العالم الخارجى ، وأن التحولات الخاصة بالطبقة الوسطى كانت جذراً عميقاً فى هذه التناقضات التى كانت تحاول البحث عن حل أو عن تجاوز .

كذلك لاتستطيع أن نرى فى «الرجل الذى عرف تهمته» غياباً للذات لصالح العالم الخارجى (أزمة عبدالله الذى يسجن دون ذنب أو جريرة) فهذا العالم الخارجى ذو صلة وثيقة بالعشوائية التى تم بها سجن أكثر من ألف وخمسمائة شخص سنة ١٩٨١ وكانت لطيفة الزيات وأخوها محمد الزيات وكثير من صديقاتها وأصدقائها ضمن هؤلاء وربما كانت قسوة هذه «الحملة» أعنف على لطيفة الزيات أكثر من غيرها ، لأنها - فى تقديرى - كانت سبباً فى الأمراض التى أدت إلى وفاة أخيها محمد . ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا أهدت الكتاب «إلى ذكرى أخى محمد» .

بعد «الرجل الذى عرف تهمته» التى نشرت فى «أدب ونقد» ١٩٩١ قبل أن تصدر فى كتاب تأتى «حملة تفتيش» ١٩٩٢ وبعدها صدرت مسرحية «بيع وشراء» ورواية «صاحب البيت» ١٩٩٤ غير أن تقديرى أن هذين العملين الأخيرين قد كتبا قبل «حملة تفتيش» ومعاً فى نفس الفترة تقريباً ولم ينشرا إلا أخيراً . ودليلى هو أن الأزمة الأساسية فى كليهما تكاد تكون واحدة رغم اختلاف النوع الأدبى وتفصيلات أخرى كثيرة . الأزمة فيهما هى صراع الانسان الفرد (وهو هناك امرأة خطيبة فى المسرحية وزوجة فى الرواية) مع مؤسسة قامعة المؤسسة فى الأولى هى المال والملكية بصفة عامة وفى الثانية هى منظمة سياسية (تقدمية) ورغم اختلاف المؤسستين - كما هو واضح - فإن العلاقات القهرية التى تؤدى إلى امتلاك الآخر والآخرين للمرأة ، وافقادها حريتها ، هى الجامع المشترك بينهما .

ولعل مفهوم «الحرية» هنا ، هو مايجعل بعض النقاد يرى فى هذين العملين نزوعاً - وجودياً يضع الذات فى مواجهة الآخرين «الجحيم» وهذا يبدو صحيحاً ويمكننا أيضاً أن نضيف إليه نوعاً «خلقياً» أى منتسباً إلى نظرية «الخلق» التى يرى فيها - النقد الجديد - ماهية للفن . وهذا واضح من اعتماد فكرتى المعادل الموضوعى والمفارقة فى مجال بنية العمل سواء فى المسرحية أو فى الرواية مما

يجعلنى أعتقد أن العملين كتبا فى مرحلة «النقد الجديد» أو «التحليلى» من حياة لطيفة الزيات ومع ذلك فاننا نعتقد أن انتهاء كل من العملين بإمكانية تحقيق المرأة لتحررها الذاتى ، بالانفصال عن مؤسسة المال فى المسرحية ، وبتحررها العميق من قيودها الداخلية (البيت القديم) وعودتها لكى تساهم فى تحرير من كانوا جحيماً (الزوج ورفيقه) من الجحيم الحقيقى الذى يكبل الجميع (السلطة ؟) هذه النهاية تشير إلى ضرورة مراجعة هذا التصنيف الذى اعتقد أنه يتعارض معها ، سواء كان نحو الوجودية أو نحو نظرية الخلق وهذا يحتاج إلى تحليل عميق للعملين من منظور «محتوى الشكل» دون الاكتفاء برصد التقنيات ، ودون الاكتفاء بسرد المحتوى أو المضمون وحده .

فى «حملة تفتيش أوراق شخصية» آخر ماصدر للطيفة الزيات حتى الآن ، تحقق المعادلة الصعبة بين الذات والجماعة أعلى درجات نجاحها من وجهة نظرى وهذا واضح بدءاً من العنوان ذاته حيث ينقسم إلى قسمين أولهما (يبدو) موضوعياً خارجياً ويشير إلى سلطة قهرية والآخر «أوراق» شخصية غير أننا مع قراءة النص نكتشف أولاً أن حملة التفتيش الخارجية لاتأتى إلا فى الفصل الأخير منه فى حين أن الأوراق الشخصية هى الرواية ونكتشف - فيما هو أكثر تعقيداً ، أن العلاقة بين جزئى العنوان ليست علاقة تعارض ، بل هى علاقة تداخل وجدل وصراع ، فالحملة تبدأ من الداخل ، من الأوراق الشخصية التى بدأت تسحبها عام ١٩٧٣ مرتدة بها إلى كل تواريخها الهامة السابقة (دون تسلسل خطى بالضرورة) ثم تواصلها بالجزء الثانى الذى كتب فى سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١ مرتدة بها إلى سجنها السابق بالحضرة سنة ١٩٤٩ ومتابعة حياتها حتى ١٣ نوفمبر ١٩٨١ حيث حملة التفتيش النهائية التى تنتهى بحل عميق لحملة التفتيش الداخلية.

«وخطر فى بالى وأنا أسترخى فى جلستى على طرف السرير أنى أستطيع الآن أن أنظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية» (حملة تفتيش ص١٧٥) .

فى هذه الأعمال الإبداعية لاتقف خصوصية لطيفة الزيات عند حدود القدرة على تحقيق العلاقة المسبقة بين الخاص والعام على مستوى الوعى والادراك كما يتجلى فى طبيعة القضية الأساسية التى دارت خلالها أعمالها ، وانما تتجاوز ذلك فى المنطق الذى تتشكل به هذه القضية فقد لاحظنا فيما سبق ، أنه

رغم كون الكاتبة هى ذاتها ، وأن هذه الذات متصلة طوال الوقت على نحو جدلى (وإن اختلف مفهوم الجدل فى مراحلها المختلفة) بالجماعة ، فإن الأعمال قد تنوعت من حيث انتمائها النوعى ، بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، وعلى نحو ما الترجمة الذاتية. ورغم التداخل الواضح بين بعض الأنواع وبعضها الآخر ، فى بعض الأعمال (حملة تفتيش والشيخوخة مثلاً) ، فإننا نستطيع الحكم مطمئنين ، بأن الكاتبة قد نجحت نجاحاً بالغاً فى أن تحترم خصوصية النوع الذى تكتب فى إطاره (وتوظف غيره فى هذا الاطار جزئياً) لأنه الاطار النوعى الذى ترى فيه «القدرة على إيصال رؤيتى للآخرين» (صاحب البيت ص١٢٩) .

تقول لطيفة الزيات «ان حسى بالشكل الفنى للكتابة حس يبلغ درجة الهوس» (نفسة ص١٢٧) وهذا أمر واضح بالفعل ليس على مستوى النوع الأدبى فحسب بل فى خصوصية التشكيل فى داخل كل نوع بذاته وهنا يمكننا أن نقارن بين البنية الروائية فى كل من «الباب المفتوح» «الرجل الذى عرف تهمته» و «حملة تفتيش» و «صاحب البيت» فكل منها عمل روائى محكم غير أن إحكامه يختلف عن إحكام الآخر تبعاً لاختلاف الرؤية ، ومن ثم التقنيات المستخدمة وهو بالطبع اختلاف نسبى يظل فى اطار وحدة الرؤية الكلية للكاتبة .

إن هذا الهوس بإحكام الشكل الفنى بالاضافة إلى خصوصية لغة لطيفة الزيات والتى بدت واضحة منذ الباب المفتوح وازدادات تبلوراً مع بقية أعمالها (مع تحقيق التناسب بين اللغة والنوع ، وبين اللغة والموقف فى داخل العمل الواحد) . هذه الخصوصية هى ما يمكن أن نسميه بدرامية اللغة . لغة خالية من الكليشيهات وخالية تقريباً من الوصف لغة حديثة (إن جاز التعبير) بمعنى أنها قادرة على تجسيد الحدث الدرامى (بالمعنى الواسع للدراما) بكل ما يحمله من عنف واضطرام وانفعالات وتناقض يقود إلى التوتر كقيمة جمالية عليا . أكاد اعتبرها جوهر الفن ، كل فن .

هذه اللغة لاتخلقها لطيفة الزيات ، وانما تؤسلب فيها اللغة العادية «اشيع وسائل التواصل بين البشر» تعيد تنظيمها لتدس فيها روحها الخاصة وجمالياتها الخاصة ، ولتجسد بها جوهر خصوصيتها الذى حاولنا رصده حتى الآن ، هذا الجدل والصراع (فى إطار الوحدة) بين العلم والخاص بين الذات والجماعة المختلفة للفن . هذا الصراع هو جوهر الدراما التى عاشتها لطيفة الزيات فى حياتها. ونجحت فى أن تشحن بها لغتها الخاصة وتقدم لنا ما لايمكن لأحد غيرها أن يقدمه .

٢ - أدب لطيفة الزيات يعيد طرح سؤال الأدب والوطن

على مدى ثلاثة أيام ، انعقدت بمركز البحوث العربية بالقاهرة فى الفترة من ٦-٨ أكتوبر ١٩٩٥ ، ندوة بعنوان «الأدب والوطن ، نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة ، مهداة إلى لطيفة الزيات» ، شارك فيها عدد كبير من النقاد والدارسين والكتاب من مختلف أنحاء الوطن العربى ، وأشرف على تنظيمها سيد البحراوى ، ودعمتها مع مركز البحوث ، نور - دار المرأة العربية وعدد من النساء العربيات .

دارت أعمال الندوة فى تسع جلسات ، بالإضافة إلى جلستى الافتتاح والختام ، توزعت عبر أربعة محاور ، الأول منها نظرى يتناول قضية العلاقة بين الكتابة والسياسة ، وعالج الثانى والأكثر عدداً أعمال لطيفة الزيات الإبداعية والنقدية ، واعتمدالثالث على شهادات للمبدعين المعاصرين عن رؤيتهم للطيفة الزيات وعلاقتهم بها ، أما الرابع فقد دار حول قضية الوطن فى الإبداع المعاصر فى مصر .

وكما حاول منسق الندوة أن يظهر - فى الجلسة الافتتاحية - فإن هذه المحاور لم تكن منفصلة . ففى اللحظة التى نعيش فيها سعياً دءوباً من مختلف الأطراف المهيمنة ، سواء فى الداخل ، أو فى الخارج ، على المستويات السياسية والثقافية ، لتهميش مفهوم الوطن ، وخاصة فى المناطق الضعيفة فى العالم ، ولنفى العلاقة بين الكتابة الأدبية والدور السياسى بالمعنى العميق للفعل السياسى ، نحتاج إلى إعادة طرح القضية المهمشة ، وإعادة مناقشتها فى ضوء مايحدث حولنا نقدياً وسياسياً ، كى نختبر مدى صحتها ومدى صلابتها وحقها فى الحياة .

ولأن لطيفة الزيات التى تجاورت السبعين من عمرها ، قد قدمت - خلال أكثر من نصف القرن من الزمان - نموذجاً فريداً بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق ، على المستوى الإنسانى والسياسى والإبداعى والنقدى والجامعى ، ووعت الشروط الضرورية لهذا النضال فى كل مجال من هذه المجالات ، لخصوصية كل مجال ، وللصلات المشتركة بينها جميعاً ، ولأنها قدمت فى إبداعها الأدبى الذى ترادفت أنواعه بين الرواية والسيرة الذاتية والقصة القصيرة والمسرحية ، معاناة هذه الشروط القاسية للمرأة المناضلة التى تعيش الحياة حولها

بنفاذ بصيرة ، وحس راقٍ ، فإن خصوصيتها هذه تلتقى مع الهمّ العام الذى يعيشه المثقفون الوطنيون العرب فى اللحظة الراهنة ، لتصبح لطيفة الزيات هى الموضوع الذى يتماهى مع قضيتهم الراهنة ، ويصبح بحثها طريقاً ضرورياً لفهم الأزمة وطرح السؤال ، وربما الوصول إلى بدايات الإجابات الجديدة ، خاصة إذا امتد الفهم ليشمل اللحظة الراهنة فى إبداعنا .

وبرغم أن منظمى الندوة لم يطلبوا من معدّى الأبحاث أن يكتبوا فى موضوعات بعينها ، واكتفوا بطرح المحاور العامة فى الدعوة ، فإن نوعاً من الاكتمال والتكامل قد تحقق بين دراسات بعض المحاور ، وإن نقصت بعض الدراسات فى محاور أخرى ، فغابت الدراسات الخاصة بدور لطيفة الزيات فى الحياة السياسية / الثقافية ، كما كان دورها النقدى فى حاجة إلى مزيد من الدراسات ، والأمر نفسه بشأن دورها كامرأة وكجامعية .

وبرغم أن المحور النظرى الخاص بالعلاقة بين الكتابة والسياسة قد أثار مناقشة مهمة من قبل شاعرين كبيرين هما مريد البرغوثى ومحمد عفيفى مطر ، حول احتفائه (هذا المحور) بالترجمة ونقل المفاهيم ، كما هو سائد فى مجلاتنا النقدية المعاصرة فى العالم العربى ، بدون توظيف لخدمة الأدب العربى ونقده ، برغم ذلك ومع خطورة المناقشة ، فقد حقق المحور قدراً ملحوظاً من التوازن ، بين تقديم التراث النظرى الذى عالج القضية ، وبلورة موقف نقدى عربى واضح منها، اعتقد أنه هو الموقف الذى انطلقت منه معظم الأبحاث التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات . لقد قدمت – فى المحور النظرى – ستة أبحاث ، عرض واحد منها للملامح العامة للنظرة الماركسية (فريدة النقاش) ، وقدم اثنان منها الكيفية التى طرحت بها القضية ، خاصة فى التطورات المؤثرة للنظرية النقدية الماركسية ، لدى مدرسة فرانكفورت (حسن حماد) ولدى ألتوسير وجماعته ماشرى وإيجلتون (فخرى صالح) . وعلى نحو آخر طرح (محمد برّادة) هذه الجدلية المعاقة بين الأدبى والسياسى عبر التراث الحديث والمعاصر ، ليصل إلى تحديد الملامح الأساسية للإشكالية ، وهو ماوصل إليه كل من مريد البرغوثى وفيصل دراج فى بحثيهما بدون أن يخوضا فى تفصيلات العروض والمناقشات التراثية فى الموضوع.

لقد بلور هذا المحور باتساق ، وبدون اتفاق مسبق ، مع الجلسة الافتتاحية ، منظوراً متميزاً للعلاق بين الكتابة الأدبية والسياسة . وهو منظور أشارت إليه كثيراً لطيفة الزيات ، يرى أن الكتابة هى بالضرورة ممارسة لفعل سياسى بالمعنى العميق ، وأن هذه الممارسة السياسية لابد لها من شروط خاصة تميزها عن غيرها من الممارسات السياسية فى مجالات الحياة الأخرى ، هذه الشروط هى شروط التشكيل الجميل ، القادر على أن يحمل الدلالة الاجتماعية للحظته التاريخية بجماليته ذاتها ، بدون أن يستعير أدوات غيره من المجالات المعرفية أو السياسية أو الحياتية . وفى هذا المنظور الإبداعى / النقدى تواصل عميق ومثرٍ لإسهامات الحركة النقدية المتطورة من الحوار الحاد بين لوكاتش وكل من أدورنو وبريشت مروراً بإسهامات باختين وجولدمان وألتوسير ، وصولاً إلى زيما وإيجلتون وفريدريك جيمسون وأدوارد سعيد ، وهو تواصل منطلق - بغير شك - من وعى حاد بالأزمة الراهنة للنقد العربى والثقافة العربية التى تعيش حالة من التبعية والركود ، ولذلك فهو تواصل نقدى يعى الأصول العميقة لهذه التطورات ، ولايستسلم لها ، ويحاول أن يختار منها مايعين على الخروج من الأزمة ، عبر تكوين نسق جديد ، لايهتم بمضمون الأعمال الأدبية ويعتبرها معياراً للحكم والتقييم ، ولايقع أسير نظرة الألعاب الشكلية النافية لماهية الأدب ووظيفته .

كان نصيب الدراسات التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات أكثر عدداً وتنوعاً ، فقد حظى مجمل إبداعها بأربع عشرة دراسة (زاوج بعضها بين الشهادة والدراسة) ، بالإضافة إلى شهادات المبدعين (إبراهيم عبدالمجيد / فوزية مهران / ليلى الشربينى / سعيد الكفراوى / منى سعفان / نعمات البحيرى / هالة البدرى) . وقد انقسمت الدراسات إلى نوعين : الأول يقدم رؤية عامة شاملة لمسيرة إبداع لطيفة الزيات (رضوى عاشور / إلياس خورى / إبراهيم فتحى / اعتدال عثمان / سامية محرز / فوزية مهران) ، والثانى يتناول نصاً بعينه : فكان من حظ «الرجل الذى عرف تهمته» ، دراستان (فريال غزول / صالح سليمان) ، وحظيت «الباب المفتوح» بدراسة (عبدالرزاق عيد) ، و «صاحب البيت» ، بدراسة (جمال باروت) ، و «أوراق شخصية» بدراسة (ياسين الشيبانى) ، وقصة «على ضوء الشموع» (أمينة رشيد) ، وقصة «بدايات» (هالة حسن) . أما كتابها النقدى عن «نجيب محفوظ : الصورة والمثال» ، فقد حظى بدراسة (سيزا قاسم) .

ولأن المجال لايتسع هنا لعرض إنجاز كل من هذه الدراسات التى أرجو أن يتاح لها النشر قريباً* ، فإننا سنكتفى بإيجاز الإسهامات العامة التى أضافتها للوعى بأدب لطيفة الزيات وموقعه فى الإبداع العربى المعاصر . فمن خلال تحليلات فنية معمقة سواء لعمل بعينه أو لمجمل أعمال الكاتبة ، نجحت معظم الدراسات فى تقديم رؤى عميقة ومستبصرة بعملية الإبداع وقيمة الكتابة ، سواء لدى المبدعة ، أو فى الحياة الثقافية العربية المعاصرة .

لقد رأى الدارسون والمبدعون لطيفة الزيات رائدة حقيقية فى مجال إثبات دور المرأة العربية الحديثة لوجودها الحقيقى والمتميز فى مجال الإبداع الأدبى . فبعد ريادتها لنضال المرأة السياسى فى أمانة اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ، قدمت لطيفة الزيات ريادتها الفنية فى عملها المتميز «الباب المفتوح» سنة ١٩٦٠ ، لا باعتباره فحسب كتاب امرأة عن معاناة امرأة فى مجتمع يمور بالصراع بين المحافظة والتمرد ، بين الاحتلال والاستقلال ، بل باعتباره إنجازاً فى مفهوم الكتابة يتجاوز الوضع الراهن آنذاك ، ليمزج بين الذاتية والموضوعية ، الشخصية والتاريخية ، الانفعالية والوثائقية ، فى جملة جديدة تنطلق من معاناة الذات ، لتحمل «المعادل الموضوعى» لمعاناة الجميع .

وبرغم بروز «الذاتى» فى أعمال لطيفة التالية «الشيخوخة» و «أوراق شخصية» وحتى فى «الرجل الذى عرف تهمته» و «صاحب البيت» (حسب رضوى عاشور) (ويمكننى أن أضيف مسرحية «بيع وشراء») ، فإن الذات عند لطيفة الزيات ، ليست ، فى أى من هذه الأعمال ، هى الذات الفردية المغلقة على نفسها ، بل هى ذات حقيقية مكتملة (وإن بدت صراعية أحياناً) ، تعى وضعها فى العالم ، وتعرف أن حريتها مرهونة بحرية الآخرين ، ولذلك فإن نضالها من أجل ذاتها لايمكن أن يتم إلا بالالتقاء معهم صراعاً وتلاحماً . ومن هنا ، فإن وحدة الذات عند لطيفة الزيات ، ليست وحدة وجودية ، بل هى وحدة الإنسان الواعى بشروط وجوده ، ووحدته لاتعنى عزلته (مع ما فى ذلك من معاناة أليمة ، خاصة إذا حدثت فى السجن) ، كما أنها لاتتنافى مع اندماجه فى الآخرين ، وإن كان

* نشرت في مجلد بعنوان «لطيفة الزيات : الأدب والوطن» عن مركز البحوث العربية ودار نور للنشر.

لايجوز أبداً التخلى عنها لصالح الآخرين ، أى آخرين .

تنطلق لطيفة الزيات (حسب إلياس خورى) فى كتابتها من حالة إثبات الوجود ، والرغبة فى الحرية ، وليس من الرغبة فى الكتابة . فالكتابة حالة من حالات الوجود والحرية . من هنا ، فإن صراع الكاتبة الحقيقى هو فى مدى نجاحها فى أن تقول نفسها تماماً وبجرأة تامة ، بدون أن تجور على المواضعات الفنية التى تعرفها جيداً كناقدة ومثقفة . ولذلك دار فى الندوة حوار حاد حول التصنيف النوعى لكتابة لطيفة الزيات ، هل تقدم كتابة مستقرة فى إطار الأنواع الأدبية المألوفة : رواية ، قصة قصيرة ، مسرحية ، سيرة ذاتية ، أم أنها تنطلق من رغبة فى البوح ، وتجسيد «اختيارى» لتجربة ذاتية ثرية وخصبة لاتخضع للقيود والمواصفات الخارجية . ومن الواضح أن لطيفة الزيات قد نجحت فى تحقيق هذا التوازن ، بين صخب التجربة الموارة فى الحياة ، وضرورات الفن ، فهى تعرف أن الحرية هى الوعى بالضرورة وتجاوزها .

ومن الطريف أن تكتشف سيزا قاسم فى نقد لطيفة الزيات ملامح مشتركة كثيرة مع تلك التى اكتشفها الدارسون فى أدبها : الربط بين الذات والموضوع ، البحث عن رؤية للعالم ، الإخلاص لخصوصية العمل الفنى ، السعى إلى امتلاك الأدوات المناسبة لاكتشاف هذه الخصوصية ، مهما تنوعت مصادر هذه الأدوات ، بدون استسلام أو تلفيق .

لقد كانت لطيفة الزيات بحياتها وإبداعها ابنة مخلصة لجيل رائد من أجيال حركة التحرر الوطنى العربية ، بإنجازاتها وإخفاقاتها . وكانت هذه الريادة سنداً قوياً للأجيال التالية من المبدعات اللائى قدمن شهاداتهن فى الندوة ، وللمبدعين الذين عبروا عن تقدير وحب خالص للكاتبة وكتابتها . غير إن الأبحاث الخاصة بالمحور الثالث «الوطن فى الأدب المعاصر» قد كشفت أن امتداد تأثير هذه المرحلة قد توقف عند شعراء السبعينات (وليس قصاصيها) ومن جاء بعدهم من الجيل الراهن . ففيما عدا بهاء طاهر (وجيله بلا شك) الذى يحتفى فى روايته الأخيرة (الحب فى المنفى) بالوطن وهمومه ، بوعى حاد ونافذ بأزمته ، كما أوضحت دراسة شيرين أبو النجا – نجد أن دراستى شعبان يوسف ومى التلمسانى تظهران بوضوح أن الإبداع المعاصر ، فى معظمه ، قد قل اهتمامه بالوطن والسياسة ، وانحصر – لأسباب تتعلق بالمعيش المهزوم والمتفتت – فى هموم الذات المتشيئة

البعيدة عن القدرة على رؤية الآخرين والتلاحم معهم .

وفى تقديرى أن أبحاث هذا المحور كانت شديدة الأهمية ، لأنها قادت الندوة إلى منتهاها الضرورى : المقارنة بين ما كان ، ومايبنغى أن يكون ، وماهو كائن ، والشروط الموضوعية التى ينبغى أن تتوفر لتحقيق ماينبغى أن يكون ، ودور المبدعين والنقاد والمثقفين عامة فى إهدار هذه الشروط أو فى العمل على تحقيقها . من هنا كانت أهمية هذه الندوة التى استطاعت عبر رحلة طويلة من التنظير والتطبيق ، وعبر ثلاثة أيام من الحوار (الاستثنائى) فى زمننا ، أن تعيد وضع اليد على الجرح السرى الذى فجره حديث محمد برّادة فى جلسة الختام ، وجعل جميع المشاركين يخرجون الندوة ، وقد بللت أعينهم الدموع ، دموع الجروح السرية العميقة التى نخونها كثيراً ، لكنها فى الحقيقة تفرض نفسها علينا حينما نتجاوز ذواتنا ، ونلتقى فى حميمية ، وحول القيم التى أظن أنها مازال صحيحة وقوية الجذور بداخلنا ، مهما كانت قسوة القهر والتراجع .

٣ -الحياة تقهر الموت

لا أحب تمجيد الموتى ولست من الذين يرون فى الموت نهاية العالم ولستُ من مَن يعتبرون أن الماضى أفضل من الحاضر ولا من المستقبل بالطبع ، ولكنى إزاء لطيفة الزيات أشعر بكل ذلك ، ونحن مع نموذج شامخ يحتاج كى يتكرر أو يوجد ماهو أفضل منه إلى جهود وإنجازات ربما كانت مستحيلة فى زماننا . ليس الأمر طبعاً لأن جوهر البشر قد تدهور أو تدنى ، وإنما لأن علاقة هذا الجوهر البشرى بالظروف التى يعيش فيها فيتأثر بها ويؤثر فيها (وهى العلاقة التى تصنع النموذج فى النهاية) قد اختلت لأن قوى الهدم والإفساد والإفقار ، قوى الموت ، قد احتلت المشهد كاملاً ، ولم تعد تسمح للجوهر البشرى أن يجد الحد الأدنى من تحققه هذا الذى يبدأ منه كى يعلو ويرتفع ويصنع الذات الشامخة مثلما فعل جيل الحركة الوطنية للطلبة والعمال .

صحيح أن هذا الجيل قد وقع فى النهاية فى مأزق ساهمت فى قيادتنا إلى مانحن فيه الآن ، غير أن القيم الكبيرة التى رسخها فى حياته وفى لحظات موته كما علمتنا مواجهة لطيفة الزيات الشامخة للمرض والموت ذاته) . تبقى نموذجاً للكيفية التى بدونها تستحيل المواجهة ويستحيل الإنجاز .. تستحيل الحياة .

لقد امتلكت بطلات لطيفة الزيات القدرة دائماً على أن يصمدن ويواجهن كل مايعوق حياتهن ، ونجحن فى حالات كثيرة أن يفتحن الباب الحقيقى والصحيح إلى الذات المتوهجة ، باب الوطن والعمل الجماعى والمشاركة والانتماء وهذا هو ذاته الباب الذى تعمل كل القوى الآن فى الخارج وفى الداخل على إغلاقه إلى الأبد ، وقد يتصور البعض أن رحيل لطيفة الزيات الآن هو تعبير عن العجز عن مواجهة هذا السد الذى تتراكم أحجاره ، غير أن من عاصر الأيام الأخيرة للطيفة الزيات حالة موتها يدرك أن هذا غير صحيح وأن إصرارها على رفض الموت طوال ثلاثة شهور وإن أيقنت أنه أت لامحالة هو إشارة إلى أنه حتى الموت لايستطيع أن يهزم الإنسان كأنه فرض عليه من خارجه ولم يختره مستسلماً أو مهزوماً من الداخل ، ومادام أنه قد نجح فى حياته أن يحقق للحياة عالم لا يستطيعه أحد غيره ، أن يترك بصمته الخاصة تلك التى يستحيل أن يمحوها الموت ذاته أو تقهرها قواه التى تسود حياتنا الآن . لهذا وجدت أن من واجبى أن أبرز فقط هذا الدرس الأكبر الذى تعلمته منها وخاصة حالة موتها : درس الحياة .

أما أشجانى الخاصة لفراق أستاذة وصديقة لن يستطيع أحد فى العالم أن يحتل مكانها فاحتفظ بها لنفسى .

٤ - رحلة الموت ... رحلة الحياة

«لم يسبق لى أن تحددت مشاعرى بالنسبة للبيت القديم بمثل ما تتحدد اللحظة . هو الآن يرتبط فى وجدانى بالموت . وربما لم أعِ هذه الحقيقة من قبل ، ولكنى أعيها اليوم . وربما لم تتجسد مخاوفى من البيت القديم التى تجمعت على مدى الأيام ، وهو قائم ، بمدى ما تجسدت وقد انْهد . ولست أسقط على البيت القديم موتا جدّ علىّ بحكم السن ، فأنا أدرك الآن أن لوناً من الموت لازمنى منذ البداية : خطوط خفية شدت إلى حافة الرحم ، الطفلة والصبية والفتاة والمرأة التى كنتها ، بالرغم من كل شىء» .

حينما قرأت هذه الفقرة ، والفقرات التالية لها ، فى مخطوطة «حملة تفتيش» ، فى أوائل سنة ١٩٩٢ ، توقفت منزعجاً بدون أن أدرى السبب . ربما كان السبب هو الحديث عن موت يرافق الحياة منذ البداية ، فى عمل يسعى إلى تجاوز

الموت بمواجهته الصادمة ، عبر الصدق المطلق والتنقيب المطلق فى التناقضات التى كوّنت الشخصية الإنسانية عبر تاريخها وصراعها ، لتصل فى النهاية إلى التصالح مع الذات .

ربما أزعجنى - فى هذه الفقرات - قدرة لطيفة الزيات (التى ظلت طوال حوارنا القديم باحثة عن المطلق) على أن تتجاوز هذا المطلق إلى النسبى (التصالح) ، فى الوقت الذى تعلنه واضحاً كخط قائم موازٍ للحياة ، هو الموت . الموت هو المطلق .

لم أفهم إلا فيما بعد ، فى حالة لطيفة الزيات ، هذا القانون البديهى الذى نعلمه لطلابنا عن صراع الموت والحياة ، فى كل لحظة من لحظات الإنسان . أدركت أن هذه الفقرات كتبت فى مارس ١٩٧٣ ، فى غرفة مجاورة للغرفة التى يحتضر فيها أخوها عبدالفتاح الذى جعلها موته فى مايو من العام نفسه تشعر بالرغبة الواعية فى الموت :

«ليلتها حسدت أخى على موته وجسده ينخ تحت وطأة صراع الاختلال وهو يتقبل فى جلال ، نهاية الصراع . ليلتها بدا لى الموت سهلاً سهولة متناهية وجميلاً، وأنفاس أخى تتباعد ووجهه يكتسب هذا الهدوء الذى لم أعرف له من قبل مثيلاً ، هدوء الموجود وغير الموجود فى ذات الوقت . وأبيات من شعر كريستينا روزيتى ، حفظتها فى صباى المبكر ، تتردد فى إلحاح ممضٍ على عقلى :

الملاح يعود إلى البيت ، إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود» . (حملة تفتيش ، ١٠٧-١٠٨) .

وفى نص تالٍ تكشف لطيفة الزيات أن هذه الرغبة فى الموت . قد نبتت قبل ذلك ، وبالتحديد مع هزيمة ١٩٦٧ :

«قلت بعد هزيمة ١٩٦٧ رغم أننى ظللت شهوراً أدق بيدى على صدرى وأقول :

- هذه الهزيمة حدثت لى أنا على المستوى الشخصى وأقسى ماحدث لى على المستوى الشخصى .

ولم يفهم مغزى ما أقول سوى القلة ، استبعد الكثيرون كلامى كادعاء ، كمجرد ادعاء . ولكنى أعرف أيضاً أن ماحدث لى خلال السنة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٣ قد استعصى على تربيتى السياسية أو سرى البائع . فى هذه الفترة فقدت زوج أختى ، وصديقى وزميلى ، محمد الخفيف ، فى إبريل ١٩٧٢ فجأة ، وأخى عبدالفتاح فى مايو ١٩٧٣ بعد طول معاناة . وكتب علىّ أن أدخل معركة خاسرة مقدماً مع الموت ، مطلق المطلقات ، وأن أتعرف على قوى غير القوى الاجتماعية التى عركتها وعركتنى ، متمثلة فى الموت . وحاولت . وحاولت جاهدة أن أتجاوز الفقد ، وحركة الطلبة ١٩٧٢/١٩٧٣ تدفعنى المرة بعد المرة إلى المحاولة ، ويداى تتهاديان مقهورتين على حافة الحفرة المرة ، الحفرة بعد الحفرة» .

بعد الخروج من السجن ، ١٩٨١ ، تم موت الأخ الباقى «محمد» ، بدأت ألاحظ بقلق عزوف لطيفة الزيات عن الحياة التى أخذ قرفها وخستها فى التزايد مع الوقت . غير أن هذا العزوف لم يقد إلى العزلة ، فقد ظلت تقود لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وتدرّس ، وتحضر الندوات . وفى الوقت نفسه كانت تعمل على نحو محموم فى أوراقها القديمة التى لم تكن راضية عنها من قبل : «حملة تفتيش» ، و «صاحب البيت» ، «وبيع وشراء» ، بالإضافة إلى النص الجديد «الرجل الذى عرف تهمته» ، ودراساتها النقدية سواء بالعربية أو الإنجليزية . بدت كمن يلاحقه الزمن ، تريد أن تحقق أقصى ماتستطيع انجازه قبل فوات الوقت . واستطاعت بالفعل نشر كل هذه الأعمال ، عدا كتابين لم تكن قد انتهت من مراجعتهما حينما جاء المرض ، على نحو مفاجىء ، ومن ثم كان قرارها أن لاتخضع للعلاج الكيماوى حتى تستطيع الاستمرار ، ولكن المرض كان أقوى من كل أنواع العلاج ، وأقوى من كل إرادة .

عرفت لطيفة الزيات ، منذ البداية ، أن المرض لاعلاج له ، حينما سألتها عن نتائج أول أشعة ، ردت بصوتها القوى المألوف : لسنا بحاجة إلى الانتظار ، فنحن نعرف من الآن أن هناك فشلاً فى إحدى الرئتين . وبسبب هذا الصوت القوى زاد ألمى ، إذ قدرت كم ستكون قاسية المعركة بين الموت وهذا الجسد القوى والإرادة الأقوى ، فى العمق ، وخلف الوعى .

وخلال شهرين ونصف ظلت تخوض المعركة وهى واقفة على قدميها ، تنتقل من البيت إلى المستشفى ، تستقبل الزوار ، تشاهد برامج التلفزيون ، خاصة

المسلسلات التى كانت تفضلها ، والأخبار ، وتعلق عليها ، وتحاول أن تعمل ولو قليلاً ، وهى تتابع بدأب حركة المرض داخل أجزاء جسمها ، تحاول أن لاتشكو ، حتى فاض الكيل ، ولم تعد قادرة على التمدد فى السرير ، فكانت تقضى الليل على كرسى مستقيمة العود ، وهى ترفض الانتقال للإقامة فى المستشفى . وكان هذا مستحيلاً ، بعد أن بدأت السيقان تضعف والرأس يميل على الصدر ، بعد أن تسلل المرض إلى العظام وجزء من المخ .

وحتى هذه اللحظة مازلت غير قادر على أن أعرف بالضبط ، هل اختار المرض جزءاً من المخ لايغيِّب الوعى ، أم أن المريض هو الذى اختار ، أن يصدّ المرض عن هذه المنطقة - السر الباتع - حتى يظل آخر خلايا تموت فى لطيفة الزيات .

مرات عديدة أنبأنا الأطباء بأن هذه هى الليلة الأخيرة ، وفجأة يرتفع الضغط وتنتظم ضربات القلب ، وتفتح لطيفة الزيات عينها وتكلمنا ، حينما لاتكون على فمها كمامة الأكسجين ، وتشير إلينا بدقة تخبرنا بما تريد أو حتى بما تشعر ، حينما لاتستطيع الكلام .

كنت أطل من فتحة الباب فى غرفة العناية المركزة ، فإذا بى أفاجأ بفريال غزول تشير إلىّ من الداخل صارخة باكية تريد ورقة وقلماً ، كانت لطيفة قد أشارت لها برغبتها فى الكتابة . وفى مرة تالية لمحت كراسة كانت بيدى بالصدفة ، فحركت يدها باتجاه الكراسة ، وبمجرد أن فتحت الكراسة ، فوجئت بالطبيب فوق رأسى : ممنوع ممنوع . انزعجت ورفعت صوتى رافضاً الحصار الفظيع الذى كانوا قد وضعوها فيه - دوننا - منذ دخلت العناية المركزة . فى مابعد أدركت أن لديهم أوامر أن لايكتب المريض أى شىء وهو فى هذه الحالة .

كان واضحاً أن أجهزة الجسم تنهد واحداً وراء الآخر . لكن الوعى العميق لم يكن يستسلم أبداً . كنا جميعاً نلاحظ ذلك بأسًى وفزع ، وفرحة فى الوقت نفسه . (فربما) نجحت لطيفة الزيات فى معركة لامفر من أن تخوضها وحدها ، ولانستطيع أن نساعدها فيها إلا بإشعارها بالتضامن إلى حدّ الاندماج أحياناً . وكانت هيئة المستشفى (وربما أقارب لطيفة أيضا) فى حالة من العجب الدائم من هذه النصف دستة من النساء والرجال التى لازمت «السلم» ، أمام باب غرفة العناية المركزة الذى لاينفتح إلا قليلاً ، والذى وراءه تكمن مريضة لاتمت لهم

بصلة قرابة . وهم مصرون على البقاء لساعات طوال ، ومصرون على أن يفتحوا الباب كل خمس دقائق ، وأن يدخل كل واحد منهم ، بالدور ، ليقف قليلاً صامتاً ، أو محاولاً الكلام ، بيقين دائم بأن الدخول إلى لطيفة الزيات ، سوف يسندها فى المعركة . وكانت هى تشم رائحتنا ، فكانت تفتح عينيها لتستقبلنا ونحن على بعد أمتار منها . ومهما كان صمت الواحد منا ، كانت تشعر بأنفاسه ، وتحرك يديها ممسكة بالأيدى ، وتحرك شفتيها تحت الكمامة ، بما يفهمنا ماتريد .

بعد أيام من «العناية المركزة» بدأت تنتابنا جميعاً الوساوس حول مايفعله الطب بلطيفة الزيات . كان واضحاً أنهم فى حالة تعجب من درجة وعيها وإصررها على هذا الوعى . غابت مرات عديدة ولكن لمدد قصيرة ، وكانت تعود، فى حين كانت مؤشرات الجسم كلها تشير إلى التوقف ، فكانوا – وهذا هو الأرجح – يسعون إلى تشغيلها ، مادام الوعى مستمراً . وماكانوا يستطيعون أن يفعلوا غير ذلك . وما كنا نحن بقادرين على تحمُّل تدخلهم فى هذه المعركة التى لاتخص سوى لطيفة الزيات وحدها ، ولاتخصنا إلا بالتبعية .

ذات ليلة ، قبل النهاية بثلاثة أيام تقريباً ، كانت النية أن أقضى الليل فى المستشفى . ولكن فى الواحدة رأى على «الخفيف» أنه لامبرر لذلك . وقبل خروجى مررت على «العناية المركزة» ، ومن فتحة الباب ، وعلى غير العادة ، نادتنى المس «قدرية» ، كانت تحاول إيقاظها وطلبت منى مساعدتها . وقفت مضطرباً إزاء المشهد ، متسائلاً أين لطيفة الزيات بالضبط . بدأتُ فى الكلام ، فتحتْ عينيها وابتسمتْ وقالت بصوت قوى : أهلاً . ثم عادت إلى الغياب ، فعدت إلى الكلام وتدليك اليد ، وبعد فترة فتحت عينيها مرة أخرى ، وكادت تضحك وتقول بصوت أقوى : أهلاً – أهلاً ، ثم تعود إلى الغياب . وأظنه الغياب الطويل الذى انتهى مع مساء العاشر من سبتمبر ١٩٩٦ .

٥ – غواية الجوائز

احترت كثيراً قبل أن أكتب هذه الكلمات ، وسألت كثيراً من الأصدقاء ، بعضهم وافقنى ، وآخرون رفضوا وجهة نظرى . الموضوع هو تأسيس الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة لجائزة للرواية العربية تحمل اسم «نجيب محفوظ ومنحها هذا العام مناصفة لكل من لطيفة الزيات (الباب المفتوح) وابراهيم عبدالمجيد (البلدة

الأخرى) ومصدر حيرتى لم يكن تقديرى للجائزة فى حد ذاتها ، ولكن بسبب منح الجائزة للطيفة الزيات بصفة خاصة التى لايستطيع أحد أن يجزم بكونها لو كانت حية ، تزال قادرة على أن تتخذ قراراتها الخاصة يمكن أن تقبل هذه الجائزة أم ترفضها وتقديرى الشخصى أنها كانت سترفض . وهذه هى المبررات أسوقها مع كامل احترامى للأساتذة والأصدقاء الذين شكلوا اللجنة التى اختارت العملين ، ومعظمهم أكن لهم كامل التقدير ، لقيمتهم العلمية ومواقفهم الوطنية .

فى تقديرى أن قيام الجامعة الأمريكية بالقاهرة بمنح جائزة للرواية العربية، هو خطر شديد على الرواية العربية ، من ناحية وعلى الحياة الثقافية فى العالم العربى ، ومن ثم على المستقبل العربى كاملاً ، باعتبار أن المثقفين هم طليعة الأمة وقادتها إلى المستقبل ، من ناحية أخرى ومعياراً فى تقويم الرواية العربية .. ومهما استعانت بخبراء ومتخصصين وشرفاء فستظل الجائزة حاملة لاسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة وسوف يتغير الخبراء فى لجنة الاختيار ولن يبقى سوى اسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ولاشك أن القارئ قد لاحظ أننى أصر على تكرار صيغة الجامعة الأمريكية بالقاهرة وهذا تكرار مقصود فالمرفوض ليس أى جامعة أمريكية فلو أن أى جامعة فى العالم قد منحت هذه الجائزة ، فسوف يكون ذلك اثراء للأدب العربى وفرصة لتحقيق عالمية أو على الأقل التعرف فى العالم أما الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ذات الحدود العلمية المعروفة ، والتوجهات السياسية والدور التخابرى المعروف أيضاً منذ نشأتها فان اسمها يسىء إلى الرواية العربية والأدب العربى وإذا كان الاختيار قد تم هذا العام على أسس موضوعية بفعل التشكيل الجيد نسبياً للجنة الاختيار ، فليس مستبعداً أن يتم تغيير هذه اللجنة واختيار لجنة أخرى ترضى وتحقق المصالح الأمريكية مباشرة فى مصر والعالم العربى ، فى السنوات القادمة ، مثلما يحدث الآن فى الجوائز (العربية) التى يمنحها أشخاص لاقيمة لهم سوى أنهم يملكون المال .

الجامعة الأمريكية بالقاهرة إذن تتخذ من منح هذه الجائزة – مستغلة أيضاً اسم نجيب محفوظ – وسيلة لتحقيق هيمنتها المادية عليها فبعد اغراء المثقفين بالأموال عبر المنح والتبرعات والأبحاث المشتركة تغريهم الآن بشهوة الترجمة التى تحمل القيمتين المادية والمعنوية معاً ولتصبح هذه الجائزة الوحيدة المخصصة للرواية العربية بالذات هى محط أنظار الروائيين العرب جميعاً وإذا كان بعضهم قد

اعتذر عن عدم قبول هذه الجائزة هذا العام أثناء المشاورات السابقة على إعلان الجائزة ، فلن يكون هذا متاحاً فى السنوات القادمة ، فى ظل تزايد أزمة الثقافة والمثقفين فى مصر والعالم العربى ، وبعد أن تكون هذه الجائزة قد أسست مصداقيتها إذ تمنح فى البداية لروائيين محترمين يستحقونها .

تاريخ الجامعة الأمريكية معاد للثقافة التحررية العربية تاريخياً ، ودورها فى توطيد الصلة مع اسرائيل معروف ودراساتها الموجهة لتحقيق الوظيفة السياسية والتخابرية أيضاً معروفاً فما أجمل أن يزين اسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة إذن باسم لطيفة الزيات المناضلة الاشتراكية المعادية للهيمنة الأمريكية وللوجود الصهيونى طوال حياتها وعبر كل أعمالها .

فى النهاية لا أستطيع أن أجزم بأن لطيفة الزيات كانت ستقبل الجائزة أو ترفضها لو كانت حية . أما وقد رحلت ولم يبق لنا سوى قيمتها وأعمالها التى تمثل لنا زاداً فى مواصلة معركتها معركتنا الأبدية ضد الاستعمار وقواه فإن من واجب شخص مثلى ، عرف لطيفة وصادقها وناضل معها ، وعرف أيضاً أعمالها وقيمتها، العمل على منع تشويه هذه القيم وهذه الأعمال وتحويلها إلى رموز لقيم ضد قيمها ضد قيم الاسم وضد قيم العمل الأدبى وهذا واجب ليس فقط إزاء هذه الجائزة ، بل إزاء كل الجوائز المزيفة والمضللة التى صارت تملأ حياتنا ويقبلها بعض كبار مثقفينا دون أن ينتبهوا إلى مخاطرها .

٦ - لطيفة الزيات ترفض الجائزة !

استهدفت مقالتى «غواية الجوائز» أساساً التدليل على صحة تقديرى لكون لطيفة الزيات (لو كانت قادرة على اتخاذ القرار) كانت سترفض جائزة الجامعة الأمريكية المسماه بـ «نجيب محفوظ» للرواية العربية . وفى سياق هذا الهدف جاء الحديث عن الدور التخابرى للجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ضمن أدوار أخرى معادية لثقافة التحرر الوطنى التى تمثلها أعمال لطيفة الزيات ومجمل حياتها .

وقد آثار هذا الحديث غضب بعض الأصدقاء ، ومنهم الصديق عباس لبيب التونسى عبر عنه فى مقالته «غواية الطفولية اليسارية» بالعدد الماضى من «أخبار الأدب» . ولمزيد من الأدلة ، فإننى أقدم هنا ، وثيقة هامة أظنها كافية للرد على كثير من النقاط التى أثيرت ، والوثيقة هى مقالة للدكتورة لطيفة الزيات عرضت

فيها بحثاً لمجموعة MERIP الأمريكية (١٩٧٥) ، ونشرت بالعدد الثانى من مجلة «المواجهة» الصادرة عن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية (فبراير ١٩٨٤) .

واعتماداً على هذه المقالة ، وعلى غيرها من التراث المتاح الذى يمكن أن ينشر فيما بعد ، أود أن أوضح أن ماقصدته بالدور التخابرى للجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وبيروت معروف لمن يريد أن يعرف وله وجوه متعددة ، ليس أخطرها التجسس المباشر لصالح الذى قام به شخص مثل (CIA) كريستوفر ثورن (الرئيس الأسبق للجامعة الأمريكية بالقاهرة) ، بل يمتد إلى ماهو أهم من منظور التطور المعرفى المعاصر ، ومنه :

* توجيه الأبحاث العلمية نحو دراسة المناطق الحساسة فى المجتمع المصرى بما يساعد المخطط السياسى الأمريكى فى تحديد مداخله الدقيقة للسيطرة على هذا المجتمع .

* العمل على استيعاب «الصفوة» المصرية فى إطار المنظور السياسى (النظرى والعملى) للولايات المتحدة ، وللتخلى عن أجندة العمل الوطنى المصرى فى البحث العلمى وفى العمل السياسى بصفة عامة (ولعل مقالة إبراهيم عبدالمجيد فى صحيفة العربى (الناصرية ؟) المعنون بـ «أمريكا أم الدنيا» أن يكون خير دليل على مثل هذا الدور .

* العمل على تخريج صفوة إدارية تتحكم فى المواقع الأساسية فى الحياة المصرية ، تنتمى إلى النموذج الأمريكى انتماء التبعية فى الفكر والسلوك .

إن هذه الأدوار ، وغيرها هو ماجعلنى أميز الجامعة الأمريكية بالقاهرة (ونفس الأمر ينطبق على أى مؤسسة تعليمية أو بحثية أجنبية فى أى بلد) برفض هيمنتها على الأدب أو الثقافة العربية ، لأن مثل هذه الجامعات تنشأ أساساً بهدف التخابر وليس للهدف العلمى . الذى تقوم من أجله الجامعات ، «الطبيعية» فى مجتمعاتها . فرغم أن هذه الجامعات ، فى أى مكان فى العالم ، تعمل على خدمة النظام السياسى والاقتصادى الذى أنشأها ، فإنها تختلف عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى كون الأولى تقوم أساساً على إنتاج معرفة علمية ، كما أنها ، بحكم نشأتها الطبيعية فى ضوء ظروف مجتمعها تسمح بالتناقض الطبيعى فى داخلها ،

الذى قد يؤدى إلى تعديل هذه الأدوار أو الغائها (والمثال هو الدور الوطنى الذى لعبته الجامعة المصرية والأمريكية والفرنسية وغيرها فى فترات مختلفة من تاريخ بلدانها .

أما الجامعات المصنوعة خصيصاً لتحقيق أهداف أجنبية فى بلدان أخرى كالجامعة الأمريكية فى القاهرة وبيروت ، فإن العلم موظف بوضوح معلن لخدمة الاستخبارات ، كما أن حجم التناقض فيها لن يكون بالقوة التى تسمح بتغيير الأهداف .

إن هذا التصنيف لاينفى أن هناك عدداً كبيراً من الشخصيات العلمية والوطنية تخرجت من الجامعة الأمريكية فى القاهرة وفى بيروت ودرست فترات طويلة بهما وأن هناك عدداً آخر من الأساتذة الأمريكيين الراديكاليين قد زاروهما لإلقاء محاضرات هامة ، وأن بعض الأسر الطلابية قامت بأدوار متميزة ضد الوجود الصهيونى ، وغير ذلك من ملامح (التناقض) داخل مؤسسة الجامعة الأمريكية ، غير أننى لاأعتقد أن هؤلاء يمكنهم أن يغيروا من الأهداف الأساسية لهذه الجامعة . ولا أظن أن أحداً يستطيع أن يدعى أن خصائصهم العلمية والوطنية تمثل خصائص للجامعة الأمريكية كمؤسسة كاملة تابعة للنظام الأمريكى ومصالحه .

وأخيراً يبقى حقى فى أن أتعجب من أن الرد على مقالى قد جاء من الصديق عباس الذى يعرف جيداً هذا الموقف من الجامعة الأمريكية منذ سنوات طويلة دون أن يناقشنى فيه . يعرف أننى رفضت عدداً من الدعوات للتدريس فى هذه الجامعة ويعرف أن هذا الرفض لم يكن من قبيل الثراء المادى أو السذاجة أو الطفولة (وهذا هو المصطلح الدقيق) وانما كان من منطلق وطنى (وليس يسارى فقط ، لأن هذه القضية تمس المجتمع المصرى كله وليس فقط الطبقات الشعبية التى أنتمى إليها وأحاول الدفاع عن مصالحها) . ومن هذا المنطلق ، فإذا كان «الصديق» يريد حقاً أن يواجه الامبريالية الأمريكية والصهيونية ، والفساد الذى يعوق مؤسساتنا وجامعاتنا وجوائزنا عن الفعالية الوطنية ، والذى أعانى منه ، وأحاول مواجهته مع زملاء ورفاق وأصدقاء ، فإننى أمد له يدى مرحباً من أجل حوار جاد وغير (متشنج) وأياً كان موقعه .

* أرفق الدكتور سيد البحراوى* نص مقال طويل للدكتورة لطيفة الزيات بعنوان «شبكة أبحاث الشرق الأوسط بالولايات المتحدة أداة السيطرة على شعوب المنطقة ، وتتضمن بحثاً مطولاً قام به كل من بيترجونسون وجوديت تاكر فى عدد يونية ١٩٧٥ من مجلة مشروع الشرق الأوسط ، وقد نشر فى مجلة المواجهة التى كانت ترأس تحريرها الدكتورة لطيفة الزيات ويمكن للقراء مراجعته فى المجلة المذكورة ، ويبدو واضحاً موقف الأديبة الراحلة من المؤسسات الأمريكية .

٧ - لطيفة الزيات في مواجهة التطبيع

فى مثل هذه الأيام منذ ثلاث سنوات رحلت عن عالمنا لطيفة الزيات وهى لمن لايعرف كاتبة وناقدة وأستاذة جامعية ومناضلة سياسية ، نجحت خلال حياتها فى أن تقدم نموذجاً بارزاً لدور المثقف إزاء نفسه وإزاء مجتمعه وإزاء قضايا وطنه .. لقد نجحت لطيفة الزيات فى أن تحقق فى أدبها وفى حياتها قيمها الإنسانية والسياسية ، ونجحت فى نضالها ، أن تحقق ماتدفق به أدبها وحياتها فى توافق مثير يصلح لأن نتأمله فى زمن صارت فيه تناقضات المثقفين مع أنفسهم ومع تواريخهم ومع مصالح أوطانهم أقسى من أن تحتمل .

لقد قادت لطيفة الزيات فى بداية حياتها وفى نهايتها لجنتين من أهم لجان العمل الوطنى فى تاريخنا الحديث .. كانت الأولى هى اللجنة الوطنية للطلبة والعمال التى قامت سنة ١٩٤٦ لقيادة حركة المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الانجليزى والحكومات العميلة ، ومثلت تحالفاً بين القوى الوطنية البازغة والاتجاهات السياسية المختلفة ، وهى الحركة التى صعّدت النضال من أجل الاستقلال الوطنى الذى تحقق بعد ذلك تحت قيادة الضباط الأحرار ، وإن ظل منقوصاً حتى الآن بسبب تراجع حركة التحرر الوطنى فى كل بلدان العالم العربى والعالم أجمع ، وتحت سيادة الهيمنة الأمريكية على النظام العالمى الجديد .

وفى مواجهة هذا التراجع وهذه الهيمنة قادت لطيفة الزيات سنة ١٩٧٩ وعشية توقيع معاهدة السلام مع اسرائيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية والتى تشكلت من مثقفين ومهنيين مصريين من مختلف الاتجاهات السياسية والثقافية

* تعقيب من محرر أخبار الأدب حيث نشرت المقالة

والوطنية ، وأرست أهم مبادئ مواجهة العدو الإسرائيلي ، وخاضت أهم المعارك ضد وجوده على الأراضى المصرية ، وضد التعامل معه بأى شكل من الأشكال سواء فى الداخل أو الخارج ، ناهيك عن عدم الاعتراف بشرعية وجوده ، حتى لو كان موجوداً رغم أنفنا .

منذ البداية واجهت اللجنة كبار المثقفين الرسميين الذين رحبوا بكامب ديفيد وبزيارة الرئيس الاسرائيلى آنذاك والتقوا به مثل توفيق الحكيم وحسين فوزى ، وأصدرت من الوثائق مايكشف المخاطر الجسيمة التى يمثلها قبول اسرائيل فى المنطقة أو قبول التعامل معها ككيان أو كأفراد صهاينة على مصالحنا وهويتنا وعلى وجودنا ، ولم يقف نشاط اللجنة التى شارك مئات من المبدعين الأدباء والموسيقيين والممثلين والتشكيليين والأساتذة والطلاب ، عند إبراز المخاطر وتحديد الثوابت التى لاغنى عنها من أجل الوطن المستقل حاضراً ومستقبلاً ، ومن أجل الأجيال الجديدة ، بل ناضلت على نحو عملى ضد محاولات اسرائيل الاشتراك فى معرض الكتاب أو المعرض الصناعى والزراعى ، وقادت اللجنة مظاهرات واعتصامات متعددة شاركها فيها كل النقابات (بما فيها نقابة الزراعيين رغم أن مجالها شديد الحساسية لتورط وزارة الزراعة فى أعلى درجات التطبيع) والأحزاب (بما فيها بعض أعضاء الحزب الوطنى أحيانا) والهيئات الشعبية والأندية وبعض المؤسسات الرسمية .

وقد أدت هذه الأنشطة التى امتدت على مدى يزيد على ربع قرن إلى بلورة موقف المثقفين المصريين من التطبيع مع اسرائيل والمتمثل فى الرفض الكامل للتعامل مع اسرائيل بأى شكل من الأشكال ، سواء داخل مصر أو خارجها ، ومقاطعة كل الملتقيات والندوات التى يشارك فيها اسرائيليون فى الخارج ، وفى حالة الإضطرار يتم مقاطعة الاسرائيليين وعدم الاشتراك معهم فى تعامل مباشر ، ومقاطعة الهيئات الدولية التى تعمل على تشجيع التطبيع أو تدبر الوسائل للعمل المشترك بين العرب والاسرائيليين .

وهذا الموقف الواضح والذى مازال هو الموقف الأساسى لمعظم المثقفين هو أقوى الإشارات بأنها ليست مقبولة بأى حال من الأحوال كدولة عنصرية تريد الهيمنة على المنطقة وتحقيق السيادة لصالح الهيمنة الأمريكية . ولعل التعبيرات

الاسرائيلية عن هذا القلق بما فيها تعبير رئيس الوزراء المتشدد السابق نتنياهو ، والجهود الأمريكية والأوروبية والاسرائيلية لكسر هذا الموقف والتحايل عليه بأشكال مختلفة لعل هذا كله يجعلنا ننتبه إلى أنه الموقف الوحيد الصحيح الممكن الآن وبمعنى أدق هو أقوى ورقة نستطيع أن نلعبها فى ظل التراجع الراهن والوهن فى المواقف الرسمية ، والتسليم بكل الأوراق .

ولقد تعرض أعضاء اللجنة ، بما فيهم لطيفة الزيات لكافة أشكال الاضطهاد مثل السجن والاعتقال والطرد من العمل والحصار والتهميش والتشهير .. إلخ ، لم يقتصر الاضطهاد على أجهزة الدولة الرسمية ، بل حدث على يد بعض الأحزاب، بالإضافة طبعاً إلى جهات دولية وعربية متعددة ، وبالإضافة إلى ذلك كانت معركة اللجنة موجهة ضد بعض المثقفين من ذوى المصالح أو ممن يؤمنون بما يسمونه الإنسانية أو الليبرالية أو حق الحوار ، والذين كانوا موجودين منذ البداية كقلة قليلة ، ومازالو موجودين أيضاً كقلة قليلة ، رغم مايبدو من تزايد عددهم فى الفترة الأخيرة .

إن تزايد أعداد من يقبلون التعامل مع اسرائيل أو مع صهاينة فى الفترة الأخيرة ، رغم أنهم يظلون أفراداً قلائل ، هو نتاج فى الحقيقة للإحباط العام الناتج عن تهميش دور المثقف الذى لاتستطيع الدولة استيعابه ، وفقدان الناس للدافع إلى الحياة ، وللأمل فى المستقبل الذى يبدو مظلماً أمام الجميع ، وأنا شخصياً لا أستطيع أن ألوم المثقف المحبط أو الذى ينطوى على نفسه انتظاراً لما يأتى به الغد وأجياله ، لكنى لاأستطيع أن أفهم المثقف الذى ينقلب على تاريخه من أجل تمويل أجنبى ، أو اضطراب فى المفاهيم ، أو المثقف الذى يستطيع أن يتخلى عن أول خصائص المثقف كإنسان واع ، مفكر يعقل الأمور على نحو نقدى ، مدرك لمصالحه الشخصية ومصالح وطنه ، وقادر – على الأقل – على أن يعلن وجهة نظره التى يراها صحيحة فى مواجهة كل تزييف للحقائق أو تعمية على مصلحة الوطن .

فى كل زمان ومكان ، كان هناك المثقفون والشرفاء المخلصون المضحون الواعون بمصالح شعبهم التى هى فى نفس الوقت مصالحهم الشخصية على المدى البعيد ، وكان هناك المثقفون الذين لايرون سوى مصالحهم الشخصية الضيقة

فيبيعون لأى جهة وبرخص التراب وتكون النتيجة أنهم يفقدون أنفسهم وسمتهم كمثقفين حقيقيين ، ولقد كانت لطيفة الزيات نموذجاً للمثقف الأول فبقيت رغم موتها نموذجاً ممتداً فى الأغلبية من المثقفين الشرفاء ، حتى ولو كانوا صامتين أو مهمشين ، فى حين يعلو النوع الثانى على السطح ، ولكن إلى حين ، لأنهم يموتون كل يوم .

عبدالفتاح الجمل

عبدالفتاح الجمل

عبدالفتاح الجمل "وقيمة الإبداع" (*)

لم ألتق بعبد الفتاح الجمل مثل معظم من عرفوه في صحيفة المساء ، وانما في دار «الفتى العربي» . كان ذلك في أواخر عام ١٩٨١ ، حيث كان عبدالفتاح يعمل مديراً للتحرير بالدار ، التي انتوت إصدار سلسلة عن الشعراء العرب للفتيان . وكان عليّ أن أعد كتاباً من هذه السلسلة عن «بدر شاكر السياب» .

لم تستمر هذه العلاقة طويلاً ، إذ اقتصرت على لقائين أو ثلاثة لمناقشة التصور العام للكتاب ، ثم للإعداد الذي قمت به . غير أن هذه اللقاءات حددت طبيعة العلاقة التي ربطت بيني وبين عبدالفتاح الجمل فيما بعد ، وليست هي المهمة ، وإنما الأهم هو القيم الضمنية التي قامت عليها (أقصد اللقاءات والعلاقة) ، والتي لم أستطع اكتشافها إلا بعد وفاته .

كان موقف عبدالفتاح من الكتاب الذي أعددته هو عدم الرفض ولكن أيضاً عدم القبول . فقد طلب إعادة صياغة الكتاب بطريقة أخرى . وأتذكر الآن أنني لم أكن مستريحاً لهذا الطلب . ولكن لأن عبدالفتاح كان شديد الرقة والحساسية وهو يناقش هذا الأمر ، فقد راجعت ماكتبت وأظن أنني عدلت فيه كثيراً، وأعدته إلى الدار ، ولكن الكتاب لم يصدر ولا أذكر الأسباب ، ولكني لا أظن أن عبدالفتاح كان أحدها . في الغالب جاء غزو بيروت ١٩٨٢ فأنسانا وأنسى الدار المشروع كله الذي لم يعد إلى الصدور إلا بتصور مختلف بعد ذلك بعقد من الزمان تقريباً .

استمرت علاقتي بعبد الفتاح الجمل عبر جلسات عامة في نقابة الصحفيين أو في مقهى لوكس عاماً أو عامين ، ثم اعتزل هو الناس الا من اصطفى وانحصرت العلاقة في أحاديث تليفونية قليلة . لكنها مشفوعة بحب كبير من قبلي له . وأظن أيضاً أنه كان يحبني .. ولكن من بعيد .. ولم أفكر في هذا .. إلا بعد وفاته .

---

* كتبت كمقدمة لكتاب عن عبدالفتاح الجمل لم يصدر.

تابعت أعمال عبدالفتاح الجمل التى صدرت تباعاً من «الخوف» وحتى «محب» ولكن كانت ثمة مشكلة بينى وبين مايكتب . فالعمل الوحيد الذى استطعت اكمال قراءته حتى النهاية هو «حكايات شعبية من مصر» أما بقية الأعمال فكنت أبدؤها ولاأستطيع إتمامها .. كان واضحاً أن ثمة مشكلة بينى وبين الطريقة التى يبنى بها عمله وأحياناً بينى وبين الأسلوب الذى يكتب به .

بعد وفاة عبدالفتاح الجمل ، اجتمع عدد من أصدقائه ، حسناء مكداشى ، محمد البساطى ، محمد كامل القليوبى ، سعيد الكفراوى ، وأنا ، لإعداد التكريم اللائق بعبدالفتاح الجمل ، وكانت فكرة هذا الكتاب ، ومن أجله عكفت على أعمال الجمل وماكتب عنه أسبوعين ، أظن أنهما لن ينغلقا بعد ذلك ، لأن ما قادانى اليه سواء بشأن كتابات الجمل وشخصيته ، وشخصيتى أيضاً ، أكبر من أن يتوقف .

قادنى هذان الأسبوعان إلى اكتشاف القيمة المحورية التى يسلك حولها نسق قيم عبدالفتاح الجمل الذى كتب الكثيرون عن ملامح منه ، وهذه القيمة المحورية ، هى القيمة التى كانت سبباً فى رفضه لكتابى «الأكاديمى» ، هذه القيمة هى قيمة الإبداع ، التى تنافى كل تقليد وجمود ، والتى تبحث دائماً عن الجديد وتسعى إليه .

إن المطالعة الأولى لأعمال عبدالفتاح الجمل تكشف عن تنوع واضح فى طرق الكتابة ، تنوع يعادى الاستقرار ، ويبحث عن خصوصية لكل موضوع أو لحظة يكتبها . فمحاولة «القص» فى «الخوف» لم تقض على البورتريه والاسكتش. كذلك لم يمنع البورتريه (للطبيعة والبشر) من محاولة كتابة الرحلة فى «آمون وطواحين الصمت» . ولم تمنع النادرة والاسكتش قيم التصاعد الدرامى فى «وقائع عام الفيل» ، أما «محب» فلها وضع خاص ، يجمع كل هذه الملامح ويزيد عليها بحثاً خاصاً يستحق أن تفرد له الدراسات المطولة ..

وهذا التنوع البنائى لايتنافى مع مجموعة ثابتة من خصائص كتابة الجمل، سواء على مستوى البناء أو الأسلوب فالميل إلى البناء القصير ، المكتمل أو المفتوح، على مستوى البناء ، مرتبط – على مستوى الأسلوب – بالدقة والإيجاز والكثافة الدلالية ، والمزاوجة بين أكثر من مستوى لفظى وتركيبى من مستويات اللغة . وهى كلها خصائص تقود فى معظم الأحيان إلى المفارقة المضحكة أو المؤسية أسى مكتوماً لايفيض بالسنتمنتالية . وكل هذا يكشف عن تكوين نفسى شديد العمق والتركيب . كما يكشف عن جهد خارق بذله هذا الكاتب لكى يكون صادقاً وأميناً – على مستوى التشكيل – مع هذا التكوين العميق والمركب . والذى لايمثل– فى

كتابة الجمل مجرد تكوين فردى أو شخصى ، وإنما تكوين شعب ووطن بناسه وأرضه وسمائه وطيوره وأشجاره ، وكل مافيه . وهنا نصل إلى أهم خصوصيات كتابة عبدالفتاح الجمل على الإطلاق والتى تميز «إبداعه» عن إبداع غيره من الكتاب .

إن إبداع عبدالفتاح الجمل المكتوب ، وحرصه على قيمة «الإبداع» فى حياته وسلوكه مع نفسه ومع الآخرين ، تختلف تماماً ، بل وقد تتنافى مع اللهث وراء الجديد الذى قد يصل إلى حد متابعة الموضة عند بعض كتابنا المعاصرين . الإبداع عند الجمل هو قيمة «أصيلة» أو بمعنى آخر ، الإبداع هو الوصول بالذات إلى الأصالة أى الوصول إلى الأعماق السحيقة التى تميز هذا الكاتب وهذا المجتمع عن غيره من الكتاب أو المجتمعات . وليس المهم أن يكون هذا الوصول وصولاً على مستوى الموضوع أو المضمون ، بل إن الأهم هو الوصول إلى التشكيل العميق الكاشف عن هذه الخصوصية . عن هذا التميز ، وهذا ما أحب أن أسميه تحقيق المحتوى القومى أو الوطنى أو المحلى للأشكال الفنية . وهذا ما أظن أن عبدالفتاح الجمل قد عاش حياته من أجله أو نجح فى الإمساك به فى بعض كتاباته ، وخاصة «محب» .

إن الطموح الذى تملك عبدالفتاح الجمل ، وأستطاع هو أن يحققه ، هو إقامةعلاقة تلاحم عميق بين موضوع الكتابة وصياغتها ، ولذلك فإن أصدق وصف لما فعله فى «محب» وربما قبل ذلك فى «الخوف» هو أنه «كتب القرية المصرية» ولم يكتب عنها ، وليس لهذا الوصف علاقة بكون القرية هى الراوى الأساسى فى «محب» ، وإنما المعنى الأعمق ، هو أن الكاتب كان قريباً بكل حواسه» وليس فقط بعقله أو عاطفته ، من التكوين العميق للقرية ، بكل عناصره ، سواء على المستوى الأفقى للحياة المعاصرة ، أوالمستوى الرأسى للترسبات التاريخية التى مرت بها هذه القرية ، هذا القرب أدى بالكاتب لا إلى فهم القرية ، أو حبها أو رفضها ، وإنما إلى تشربها ، أى تمثلها تمثلاً داخلياً حسياً ، سمح له بأن «يفرز» ملامحها وعلاقاتها بذات طعمها ولونها ورائحتها ، إفرازاً طبيعياً تلقائياً مثلما «ينز» العرق من جسمه .

إن مثل هذا الموقف «الخاص» و «الفريد» للكاتب من موضوعه ، يؤدى إلى نتائج شديدة الأهمية على مستوى الكتابة الأدبية ، لأن هذه الكتابة تصبح هنا شكلاً لمحتوى (فى منظور الكاتب) ، أومحتوى لشكل (حسب منظور القارئ)

لايجوز ، ولايمكن فيه الفصل بين الطرفين ، لأن المحسوسات والملموسات تعطى نفسها للمتلقى ، كاملة بكافة خصائصها الفيزيقية والمعنوية التى حملتها عبر صيرورة التاريخ ، وهذه الخصائص ، تنتقل إلى المتلقى كمشاعر وانطباعات وآراء وانحيازات لاحصر لها ، ولايمكن تلخيصها فى أيديولوجية (بالمعنى التبسيطى لهـذا المصطلح) ، هو إذن عـالم من الفـوضى الدلاليـة التى تتـملك المتلقى . ولايستطيع تنظيمـهـا بداخله قبل أن ينتـهى من الإمسـاك بالنسق الخـاص الذى وضعها الكاتب فيه ، هذا النسق «السميوطيقى» ، المكون من العديد من الإشارات والذى يكاد يصل عند عبدالفتاح الجمل إلى النمط الأيقونى المركب الذى لايقبل التبسيط أو التجريد . والذى يحتاج من القارئ – إذن – أن يمتلك قدرات خاصة ، أقلها ، الانتماء ولو بدرجة إلى نفس موقف الكاتب من موضوعه ، وطموحه إلى مطابقة الشكل بالموضوع .

كتابة عبدالفتاح الجمل للقرية إذن تأخذ شكل القرية . سواء فى مكوناتها الصغرى (الموتيفات والتقنيات) أو شكلها الكلى ، بما تحمله هذه المستويات من أذواق جمالية ومثل ضمنية كامنة فيها . وليس من الضرورى هنا أن نوضح أن المقصود بالجمالى هنا ليس هو الجميل . لأن الكاتب استطاع ككل فنان كبير أن يحيل القبيح والبذئ والمتردى إلى جمالى وإن لم يكن جميلاً .

من هنا ، فإن الحديث عن النوع الأدبى الذى تنتمى إليه أعمال عبدالفتاح الجمل يصبح لغواً لاطائل من ورائه ، وأظن أنه لم يكن يحبه ولم يكن يطمح إليه . إن لم نقل أنه كان معادياً له ، بحكم طموحه الإبداعى الذى يتطابق فيه الشكل مع المضمون . مع مثل هذا الطموح يستطيع الكاتب أن ينتج قيمه الفنية الخاصة النابعة من خصوصية الشكل . لاتلتئم جزئيات كتابة عبدالفتاح الجمل ، أى شخوص قريتة ومنازلها وأشجارها وكلابها .. الخ ، فى نسق البناء الروائى الذى قدمته لنا الرأسمالية الأوربية وإعتبرناه النموذج الأوحد للرواية ، وحاولنا أن نتماهى معه كما حاولنا أن نتماهى مع هذه الرأسمالية . ومع ذلك فإن هذه الجزئيات تلتئم فى شكل عام هو شكل القرية المصرية بترسباتها التاريخية الممتدة والمشتتة حالياً . ولذلك فليس فخراً لهذه الكتابة أن تسمى رواية بالمعنى الاصطلاحى المألوف لهذا النوع . ولكنه ، بكل تأكيد فخر لها ، أنها حاولت أن تقدم نمطاً من التشكيل الذى ينبغى أن ينظر إليه المبدعون بعين الجدية . لأنه يقول لهم : من هنا يمكن أن ننتج كتابتنا ، أياً كان نوعها .

هذا هو عبد الفتاح الجمل ، الذى رحل وقد أدى رسالته كاملاً ، وأتم علينا نعمته ، وتلك هى النعمة التى نتلقفها الآن ، ونحاول أن نبلورها ، ونطلنها فى هذا الكتيب عبر الدراسات والمختارات من أعمال عبدالفتاح نفسه ، ولسنا بهذا نفى عبدالفتاح حقه ، ولكنها بداية نرى أنها يمكن أن تفتح الطريق .

عبدالمحسن طه بدر

عبدالمحسن طه بدر

عبدالمحسن بدر لمحات من الأسي والأمل

في الطريق إلى شبلنجه حيث استقر الجثمان الطاهر في مثواه الأخير قال لي زوج أخته أن أهم مافي عبدالمحسن بدر هو صلابته في مواجهة الخطأ رغم حبه الشديد للحياة وربما بسبب هذا الحب الشديد ..

في ميدان الدقي حيث اكتشفنا لأول مرة وجود المرض القاتل بدا على وجهي ووجه زوجته الشجاعة الألم الشديد فلم يكن منه ، وهو الذي أدرك الرسالة، ألا أن مارس دوره التاريخي في أن يشد على أيادينا قائلاً أنه قضى حياته كما كان يجب أن يقضيها ولن يزعجه الموت ومع ذلك لم ييأس أبداً وظل - كما ظللنا - يتمسك بأدنى بادرة أمل في الهروب من الموت السريع .

في باريس وبعد ثلاثة أيام من وصولنا بدا يدرك من وجوهنا ووجوه الأطباء أنه لاأمل . وقال لي «يبدو أن الناس يئست منا وحاولت أن أقنعه أن ثمة علاجاً مازال ممكناً فاظهر لي الاقتناع واضمر اليأس ولم يعلنه أبداً بطريقة مباشرة .

وظل يكظم الألم الشديد حتى لاتهتز صورته الصلبة المثال أمام زواره ..

في المستشفى وعلى سرير الموت رأيت وجهه قد تصلبت ملامحه على المعاناة الأخيرة تعبير مؤلم عن صراع لايحتمل ضد الألام المبرحة وضد الموت الذى صمم أن يهزم هذه المرة هذه الصلابة والعناد .

في سريري أنا لم أستطع أن أنام منزعجاً من أن الموت قد استطاع بالفعل أن يهزم هذا الجيل وحين غفوت قبيل الفجر كان وجهه أمامي واقفاً في غرفة مكتبة بالبيجاما والروب ديشمبر البني الكاروهات صلباً ومبتسماً قبل المرض .

استيقظت من النوم وقد أدركت مايريد أن يقوله ولم يستطع أن يقوله سواء في فترة المرض أو في الحلم الصامت لم يهزمه الموت لأنه أنجب وربى وعلم

رجالاً وأقام من حوله علاقات تبدت فى فترة المرض مثالاً لأقصى مايتمناه الإنسان فى حياته أصدقاء لم يفارقوه لحظة مع أسرته وأعداء يعرفون قيمته ويلتفون حوله رغم الاختلاف .

لم يحقق عبدالمحسن بدر كل ماأراد أن يحققه فى الحياة لكن رسالته التى بثها الحلم إلى ظلت بل ونمت فيمن تعلموا منه ومن صادقوه أو حتى عرفوه مجرد معرفة عابرة ولاشك أن انجازه فى مجال القيم الوطنية والميادين الاشتراكية والمنهج الذى أرساه لدراسة الرواية العربية من أجل تأصيل النقد الاجتماعى سوف يبقى فينا وسوف نحاول بكل هذا كما حاول هو أن نهزم الموت لا الموت الفردى وانما الموت الجماعى الذى يهددنا جميعاً .

عبدالمحسن طه بدر
خطوة منهجية هامة في النقد العربي الحديث

هذه دراسات كتبت منفصلة ، ولم يقصد منها عبدالمحسن طه بدر أن تكون كتاباً ، فقد كتبها فى فترات مختلفة ، ونشر بعضها فى كتب جماعية كما هو الحال فى دراسته عن حركات التجديد والتطور فى الأدب العربى الحديث التى نشرت فى كتاب جماعى أصدره قسم اللغة العربية سنة ١٩٧٨ عن دار الثقافة للطباعة والنشر . وكما هو الحال فى دراسته عن الطبعة المجهولة من مسرحية «على بك» الكبير لأحمد شوقى ، التى كتبت فى نفس العام ولكنها نشرت ضمن كتاب جماعى صدر فى شرف المغفور له عبدالعزيز الأهوانى بعنوان «دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى» عن مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ ، كذلك نشر بحثه عن أهمية النسخة الخاصة لعبد الرحمن شكرى من ديوان «أزهار الشر» لبودلير بمجلة «ألف» التى تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ١٩٨٢ . أما محاضرة «الرواية العربية المعاصرة» فقد ألقاها فى ندوة «عبدالعزيز الأهوانى» التى تعقدها كلية الآداب – كل عام – تخليداً لذكرى عبدالعزيز الأهوانى ، فى مارس ١٩٨٧ ، ولم تنشر من قبل .

ولقد رأت أسرة أستاذى الراحل العظيم – وأنا واحد من أفرادها – أن تجمع هذه الدراسات الهامة بين دفتى كتاب تحقيقاً لفائدة أكبر للباحثين ، وحفاظاً على تراث الفقيد من التشتت . وهاهى بالفعل بين يدى القارئ : أعطينا الكتاب عنواناً قريباً من عنوان أكبر دراساته وأكثرها شمولاً

لموضوعاته ، ورتبناها بحيث نكون أمناء مع منهجه ، من العام إلى الخاص . فبدأناها «بحركات التجديد والتطور» ثم أتبعناها بالرواية المعاصرة التى تكاد تكون استكمالاً لها . وبعد ذلك أثبتنا دراسة مسرحية شوقى ، وأخيراً ديوان بودلير .

وقد أوكلت إلىّ الأسرة مهمة تقديم هذه الدراسات للقارئ ، غير أنى إذ شرفت بالاضطلاع بالمهمة ، أرى نفسى عاجزاً عن تقديم كتاب لأستاذى ، إلا بما يليق به ، وبحقه علىّ من جهد فى قراءته وعرض أسس منهجه ، ومواصلة ماعشته معه دائماً كتلميذ مخلص ، يفهم الانجاز ويكمله – إن استطاع – ويعلن الخلاف – إن وجد – ويبلوره . وهذا مافعلت ، آملاً أن يحقق الكتاب ومقدمته ، مارجوناه منه ومنها .

هذه الدراسات لايبدو تجانسها ، من حيث الظاهر ، إلا فى الموضوع العام . فهى جميعاً تتناول التجديد فى الأدب العربى الحديث . وفيما عدا ذلك فثمة تمايز واضح بين كل دراسة وأخرى فى خصوصية المنهج وفى الموضوع الخاص . يرصد فى الدراسة الأولى منه «حركات التجديد» فى الأدب العربى الحديث منذ منتصف القرن الماضى ، وحتى ستينيات هذا القرن ، بفروعه الثلاثة : الشعر والرواية والمسرحية ، ويستكمل فى دراسته الثانية تطور فرع واحد منها حتى منتصف الثمانينيات ، وهو الرواية .

أما القسم الثانى فهو نقدى بحت ، يتناول نصين محددين ، يحمل كل منهما ملامح خاصة كاشفة عن خاصية أو خواص لمؤلفيهما . والدراستان – فى هذا القسم – لاتتناولان النصوص بالتحليل الكلى الشامل الذى عهدناه فى دراسات عبدالمحسن طه بدر النقدية [الروائى والأرض ، الرؤية والأداة (عند نجيب محفوظ) ، الأديب والواقع] ، وانما تتناول كل منهما قضية جزئية جداً تصل إلى حد مجرد علامات بالقلم الرصاص وضعها الشاعر عبدالرحمن شكرى على نسخته الخاصة من ديوان بودلير المترجم إلى الانجليزية ، أو إلى حد الاختلافات الضئيلة (أو هكذا تبدو) بين طبعتين من مسرحية أحمد شوقى (على بك الكبير) أولاهما كانت مجهولة .

غير أن التأمل فى المنهج الذى اتبعه عبدالمحسن بدر فى الدراستين الأخيرتين ، يكشف الجامع القوى بين الدراسات الأربع المكونة للكتاب ، أقصد الجامع المنهجى . فرغم أن التركيز هنا على الجانب النقدى ، وهناك على الجانب التأريخى ، إلا أن المنهجية هنا تتصل بالمنهجية هناك اتصالاً قوياً ، يكشف كم كانت واضحة وصلبة وثابتة المبادئ المنهجية العامة لدى هذا الناقد المؤرخ ، إلى الدرجة التى تجعل من المستحيل – تقريباً – التمييز بين عمله النقدى وعمله التأريخى .

فى دراسته لأهمية النسخة الخاصة من ديوان بودلير ، يبدأ بدر من قضية عامة هى إحدى القضايا الأساسية فى الأدب المقارن ، تحتل موقعاً متميزاً فى ثقافتنا الحديثة ، هى قضية التثاقف ، أو كما يسميها هو «التواصل الحضارى» التى كانت محوراً دار حوله الصراع فى ثقافتنا الحديثة بكل فروعها منذ اتصلنا بالحضارة الغربية . ثم ينتقل إلى موقف هذا الجيل الذى انتمى إليه عبدالرحمن شكرى بصفة خاصة من هذه القضية ، تمهيداً لإبراز أهمية التعامل «التثاقفى»

الذى مارسه عبدالرحمن شكرى مع نسخته الخاصة من ديوان بودلير «أزهار الشر». وهذا التعامل ، الذى أخذ مجرد وضع علامات بالقلم الرصاص على بعض عناوين القصائد أو بعض الصور الجزئية ، أو التعليق بكلمة جميل مقابل سطر أو أكثر من سطور بودلير ، كان المنطلق الذى قاد عبدالمحسن بدر ، ليكتشف عناصر أساسية فى التغير الذى أصاب شعرنا فى المرحلة الرومانتيكية ، من حيث موضوعاته ، وصوره ، وبنائه ، وأيضاً أسسه النظرية . وهذا الاكتشاف لايقوم على رؤية أحادية ، وإنما هى رؤية تدرك الايجاب والسلب : الايجاب فى الاضافة، والسلب فى التقليد وعدم التمثل .

وفى دراسة أهمية الطبعة المجهولة لمسرحية «على بك الكبير» يبدأ الدارس بعرض الأخطاء العلمية التى وقع فيها دارسو شوقى نتيجة لغياب معرفتهم بكون شوقى قد طبع مسرحيته حين كتبها للمرة الأولى سنة ١٨٩٩ ثم يقدم كشفه لهذه الطبعة معزياً الفضل لأحد تلاميذه فى قيادته لهذا الكشف ، موضحاً أهمية هذا الكشف فى مجموعة من العناصر : هى – فى الحقيقة – عناصر منهجه هو فى التعامل مع النص الأدبى عامة – وتتمثل فى :

أولاً : أن الطبعة الأولى تكشف موقفاً سياسياً مغايراً لموقف شوقى السياسى فى الطبعة المعروفة . والتى خرجت سنة ١٩٣٢ ، وهذا الاختلاف فى الموقف هو نتاج للتغير فى موقع شوقى من الحياة السياسية والفنية ، وتغير الوضع فى مصر بين الزمنين .

ثانياً : ثمة تغاير فى البناء العام لطبعتى المسرحية ، مرتبط – مثله مثل التغير فى بقية عناصر الفن المسرحى : الصراع ، الشخصية ، اللغة – بالاختلاف المرصود أولاً فى الموقف السياسى . وهذا التغير الذى يرصده الدارس بدقة يدور أساساً – حول اختلاف نظرة شوقى إلى مصر والمصريين فى العهد الأول ، عن العهد الثانى .

وعلى هذا الأساس ، فإن الأساس المنهجى ، أو لنقُلْ الخطوات المنهجية التى اتبعها الدارس فى هاتين الدراستين ، تلتقى مع الخطوات التى اتبعها فى دراستيه التأريختين المتكاملتين اللتين انطلق فى كل منهما من رصد الظروف الاجتماعية والتغيرات التى حدثت فيها وخاصة الوضع الطبقى الذى يؤهل لاتخاذ موقف معين (أو رؤية) من العالم ، وأثر هذا على تصور الجيل الأدبى لوظيفة الأدب وماهيته (وخاصة مضمون هذا الأدب) ثم كيفية انعكاس هذا المضمون على

«أدوات التعبير» التى تتمايز بتمايز الأنواع الأدبية بين شعر ورواية ومسرحية .

وعلى هذا النحو ينطلق عبدالمحسن بدر من العام إلى الخاص ، والعام عادة مايكون موضوعياً ، اجتماعياً ، والخاص عادة مايميل إلى الفردى والمتميز النسبى، وهذا مايكشف عن أن الصلة بين الدراسات الأربع ليست فى مجرد التخطيط المنهجى العام . وإنما تغوص فى المبادئ المنهجية الأساسية لانجاز بدر النقدى التاريخى ، وأولها هو هذا المبدأ : العلاقة بين العام والخاص .

فى حياة عبدالمحسن طه بدر وأعماله ، يقوم فهم العالم وظواهره المختلفة على أساس العلاقة بين العام والخاص أو بين المطلق والنسبى ، بين الثابت والمتغير . وفى ميدان التاريخ يصبح العام هو الجماعى والخاص هو الفردى ، وفى ميدان النقد الأدبى ، يصبح العام هو الثابت الدائم ، والخاص هو النسبى المتغير أو المتطور ، سواء فى الرؤية أو فى الأدوات . ومنذ دراسته الأولى ، نجد أن أساس الخاص هو العام ، فالعلاقات الجماعية أو الاجتماعية هى التى تقوم على أساسها الانجازات الفردية أو الخاصة .

فى كتابيه «التطور والتجديد فى الشعر العربى الحديث» (١) و «تطور الرواية العربية فى مصر» (٢) مقدمتان كبيرتان تقدمان الأساس الموضوعى العام لحركة المجتمع المصرى منذ نهاية العصر العثمانى (قبل الحملة الفرنسية) وحتى الثلث الأول من القرن العشرين . وهذا الأساس الموضوعى يتمثل فى تطور القوى الاجتماعية ، تحت تأثيرات معينة يرصدها بوضوح ، بحيث تصبح قادرة على أن تكون قوة تساند الأدب ، الذى لابد له من قوة تسنده سواء كانت أرستقراطية حاكمة ، أو طبقات شعبية . وعلى هذا الأساس ، وحسب توجهات هذه القوى الاجتماعية الفكرية يأتى التطور الأدبى ، فى اتجاه الإحياء أو الرومانسية فى الشعر، وفى اتجاه الرواية التعليمية أو رواية التسلية والترفيه ، أو الرواية الفنية بشقيها (الترجمة الذاتية والتحليلية) فى ميدان الرواية . ولعل التلخيص المحكم الوارد فى الدراسة المثبتة هنا (حركات التجديد فى الأدب العربى الحديث) يجعلها نموذجاً لهذا المنهج ، ومحصلة دقيقة لنتائج هاتين الدراستين ، بل ولمجمل خبرته بالأدب الحديث طوال حياته .

فى هذا التخطيط العام يبدو الخاص والفردى تابعاً للعام تالياً له ، غير أن التمعن فى الجزئيات يمكن أن يكشف فى هذه الدراسات عن بذور لوسيط تبلور بعد ذلك فى الكتب النقدية الثلاثة حول الأديب والواقع (٣) ، الروائى والأرض (٤)،

نجيب محفوظ (الرؤية والأداة) (٥) ، ثم هذا الكتاب الرابع الذى بين أيدينا . ونقصد بهذا الوسيط ، مصطلح «الرؤية» . وهذا الوسيط ، ليس - كما يبدو من اسمه - فاصلاً بين العام والخاص ، بقدر ماهو موحد - أو لنقل - هو المنطقة التى يلتقى فيها العام والخاص ، الموضوعى والذاتى ، الاجتماعى والفردى . فالرؤية عند بدر نتاج للوضع الاجتماعى للأديب ، وهى التى تتحكم فى اختيار الأديب لمادة عمله الأدبى أو مضمونه ، مثلما تتحكم فى اختيار مجمل مفردات سلوكه وتوجهاته فى الحياة (٦) . ومن هنا ، فإن العام لايفرض نفسه على الأدب وإنما ثمة علاقة جدلية بين هذا العام ورؤية الأديب ، فرغم أن هذه الأخيرة ، هى نتاج للعام والاجتماعى ، إلا أنها فى النهاية فردية ، ولها نوع من الاستقلال الذى يؤهلها للفعل والتفاعل ، وليس مجرد الانفعال ، وهذا مايكشفه قوله فى «الرؤية والأداة» :

«وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه ، وأن الأديب بعمله الأدبى يعيد تشكيل الواقع ، ويختار منه مايتلاءم مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية ، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تخيله للصورة التى ينبغى أن تسود هذه العلاقات فى المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وذكاء كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع وتقهر انسانية الانسان ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للانسان إنسانيته .

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة ، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته ، ويصبح حكمنا مستمداً من حسن اختيار الأديب لها ، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته ...» (٧) .

وفى هذا النص تحديد واضح لطبيعة العلاقة بين عناصر العمل الأدبى كما يتصورها عبدالمحسن طه بدر : «الواقع والرؤية وأدوات التعبير» . وواضح أن الدور الذى تأخذه الرؤية فى العملية الابداعية ، دور كبير فهى تختار من الواقع مايتلاءم معها ، ومايكشف فهمها للعلاقات القائمة وتصورها لعلاقات الواقع فى المستقبل . وهو دور يذكرنا بمصطلحى جولدمان : الوعى القائم والوعى الممكن (٨) ، وإن كان الوعيان هنا غير منفصلين كما هو الحال عند جولدمان ، بحيث أن الثانى - عند بدر - مترتب بالضرورة على الأول ، إذ لايمكن تصور المستقبل

دون معرفة الراهن جيداً .

إن هذا الدور الكبير الذى يعطيه بدر لرؤية الأديب ، ورغم تأكيده الدائم على أن الرؤية هى نبت الواقع ، يسمح للأديب بحرية واسعة ، تتنافى مع ما رآه البعض من تغليب للموضوعى على الذاتى فى مفهومه للأدب والفن ، ويكاد يجره إلى رؤية مثالية يخدمها فى كثير من الأحيان استخدامه لمصطلحات مثل «ان الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب» أو قوله «إن الأدب تعبير عن تجربة انسانية صادقة وعميقة» ، فمصطلحا التعبير والتجربة ينتميان إلى مدارس مثالية حيث ينتمى الأول إلى نظرية التعبير والثانى إلى البرجسونية أو الكروتشية (٩) . ومع ذلك فإن الدلالة التى يعطيها بدر لكل من المصطلحين ، كما هو واضح من دراساته التطبيقية ، تختلف إلى حد كبير عن الدلالة التى يأخذانها فى أصولهما ، حيث أن الأدب لا «يعبر» عن مشاعر الفرد وعواطفه ، وانما عن «رؤيته» التى يغلب عليها الطابع الفكرى . والأدب ليس تجربة حدسية ، وإنما هو معاناة حياتية يشترك فيها مع البشر فى لحظة محددة وصراع محدد يتخذ الأديب منه موقفاً ، وهذا واضح تماما الوضوح فى دراسته للطبعة المجهولة من مسرحية شوقى حيث يستطيع بدر من خلال الأغانى والتعليقات ورسم الشخصيات وحذف بعض الشخصيات أن يكشف عن التحول فى موقف شوقى إزاء الصراع بين المصريين والأتراك ، وتزايد اهتمامه بالمصرية والمصريين ، تبعاً لتغير الأوضاع الاجتماعية فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ .

ومما يؤكد بعد عبدالمحسن بدر عن المدلول المثالى للمصطلحين السابقين ، وغيرهما من المصطلحات التى يمكن أن نجدها شبيهة بهما ، هو هذه الصيغة الحازمة التى يقدم بها - فى ذات النص السابق - فهمه للعلاقة بين الرؤية والأدوات ، حيث «يصبح حكمنا مستمداً من حسن اختيار الأديب لها (أى للأدوات) ، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته ...» . وهذه العلاقة لاتتناسب مع الفهم التعبيرى لعلاقة الأدوات بالمضمون ، اذا جاز لنا هنا أن نساوى - عند بدر - الرؤية بالمضمون ، لأن مصطلح الأدوات لايتناسب مع كونها تعبيرية ، إذ أن التعبير هنا واحد يتضمن الشكل والمضمون معاً دون انفصال ، والأدوات أو مايسميها بدر كذلك ، ليست أدوات بل هى جزء من العملية التعبيرية التى تقوم على أساس ملكة الخيال ، وتحقق علاقة اندماج بين عناصرها المختلفة لتصل إلى العضوية فى العلاقة بين أجزاء العمل (١٠) .

إن هذه العلاقة بين الرؤية والأدوات ، التى تبدو علاقة انفصال أو تجاور قد تكون بقايا للفهم العربى القديم للعلاقة بين اللفظ والمعنى ، هذا الفهم الذى يعطى الأولوية للمعنى ويعطى للفظ دور الوعاء الذى يحتوى هذا المعنى أو الأفكار . لكنها قد تكون - أيضاً - أثراً من آثار الفهم الماركسى التقليدى الذى كان قد شاع فى العالم العربى ، وقت صياغة هذا التصور . ونحن أميل - فى الحقيقة - إلى هذا الفهم الثانى ، لأن كثيراً من نصوص بدر تدعمه ، ومن هذه النصوص هذا النص الوارد فى محاضرته عن الرواية العربية ، التى يمكن اعتبارها آخر ما قدمه على المستوى العلمى ، يقول :

« .. التشكيلات الجمالية أو وسيلة التعبير بالنسبة لنا نتيجة وليست السبب ... ونحن نتصور أن تغير التشكيل فى الفنون الأدبية ناتج أساساً عن تغير القيم فى مجتمع من المجتمعات تغيراً يستتبع بالضرورة تغيراً فى محتوى العمل الأدبى ، وأن هذا المحتوى الجديد هو الذى يتطلب الشكل الجديد الذى يلائمه . لذلك فنحن نؤمن بأن الأدب عموماً والفن أيضاً شأنه شأن أى نشاط بشرى ، هو نشاط إرادى وهادف ، وإذا كان نشاطاً إرادياً واعياً وهادفاً ، فلابد بالضرورة أن يكون لهذا النشاط وظيفة . فلايوجد تصرف بشرى دون وظيفة ... وإذا تساءلنا فى النهاية ما الهدف ، كان هذ الهدف هو توصيل رسالة معينة إلى قارئ هذ الأدب .

فنحن نعرف أن وظيفة الرسالة والهدف منها يحدد شكلها ، وفرق كبير بين رسالة إلى شركة الكهرباء لتصليح عداد النور فى منزلى ، وبين أخرى اكتبها لوالدى فى القرية أو إلى صديق ، أو إلى إنسانة أعرفها أرتبط بها فى علاقة ..» [ص٨٢ من هذا الكتاب] .

فى هذا النص تماثل واضح مع اتجاه الأدب الهادف الذى انتشر فى مصر فى الخمسينيات والستينيات ، وهو اتجاه ، وإن اشترك فيه الوجوديون والقوميون والماركسيون ، إلا أن الأساس السياسى الفعال وراءه كان فكرة حزبية الأدب السوفيتى قبل ذلك بسنوات . ورغم أن عبدالمحسن بدر لم يكن ماركسياً بالاصطلاح ، ورغم إعلانه الاختلاف مع ماركسى زمنه ، ووضوح انتمائه القومى ، فإن كثيراً من أسس نقده ، كانت أسساً جدلية دون شك ، كما أن بعضها كان مادياً أيضاً . وفى تقديرى أن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون بالاضافة إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع ، كانت واحدة من القضايا التى اتفق فيها مع ماركسىّ عصره ، والذين أصبح الامتداد الهيجلى واضحاً فى أعمالهم منذ السبعينيات (١١) أو حتى قبلها .

وفى هذا السياق فإننى أرى أنه من المهم أن أذكر هنا حواراً دار بينى وبين عبدالمحسن طه بدر بشأن الأولوية المطلقة التى كان يعطيها للمضمون على الشكل، وهو خلاف مرّ بمراحل عديدة ، بدءاً من الاختلاف حول العلاقة بين الموضوع والمضمون والرؤية ، وانتهاء بالاختلاف حول مصطلح «محتوى الشكل» الذى عاصر - هو - معاناة الوصول إليه ولم يرفضه فى النهاية . ففى الصيغ التى قدمها عبدالمحسن بدر للعلاقة بين المضمون والرؤية ، بدا لى متراوحاً بين إحدى صيغتين أولاهما هى التوحيد بينهما وفى الثانية يفصل بينهما ويقدم الرؤية على المضمون معتبراً إياها هى التى تختار المضمون مثلما تختار الشكل ، وكان تصورى - فى تلك المرحلة المبكرة من حياتى (منتصف السبعينيات) أن الرؤية بالفعل سابقة ولكنها لاتختار المضمون بل الموضوع أو المادة الخام فى الحياة وحينئذ يصبح الموضوع مضموناً ، أى فى داخل العمل وليس فى خارجه ، أى أن مضمون العمل ليس إلا فى داخله ، وإن كان الموضوع خارج هذا العمل ، ومن ثم فإن المضمون هو رؤية الأديب للموضوع ، ومن هنا تأتى خصوصيته واختلافه عن ذات الموضوع عند أى أديب آخر .

وفى تلك المرحلة كنت أتفق معه على أن الرؤية أو المضمون يفرضان اختيار الشكل الملائم ، وبمعنى أدق ، تختار الرؤية الشكل الملائم للمضمون ، ولكن فى مرحلة تالية تبلور الخلاف حول الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل ، ، وإن ظل الاتفاق على أسبقية الرؤية على نحو ما . أصبحت أرى أن تثبيت المضمون كإنجاز جاهز سلفاً قبل أن يتشكل هو أمر يغفل التفاعل الذهنى والوجدانى الذى يحدث داخل الأديب أثناء العملية الإبداعية ، وهو تفاعل شديد التعقيد ومتعدد المستويات (١٢) بحيث يمكن أن ينتج منه - فى النهاية - تغير فى المضمون الذى يصبح مضموناً مختلفاً عن الذى بدأ به الفنان قبل العملية الإبداعية . ومن هنا وصلت إلى مصطلح محتوى الشكل أو مضمون الشكل ، الذى يتصور أن المضمون الفعلى للعمل الفنى ، ليس إلا المضمون الناتج عن عملية التشكيل ، ومن ثم لم يعد هناك مضمون قبل التشكيل ، وإن كانت هناك أفكار أو نوايا أو دوافع ، لايحتاج الدارس إلى التعرف عليها ، إلا بقدر ماتفيد فى الإمساك بمحتوى الشكل (١٣) ، والذى لانمتلك وسيلة إليه إلا بتحليل الشكل ذاته تحليلاً تفصيلياً عميقاً .

ولقد كان واضحاً أنه فى الوقت الذى كان هذا الحوار يدور بيننا ، ويدور الصراع بداخلى ، كان هو الآخر ، بفعل عوامل عديدة ، منها الهجوم الحاد الذى انطلق منذ أواخر السبعينيات ضد الواقعية والماركسية والفهم الاجتماعى للأدب

بصفة عامة ، يعمل على اتقان منهجه وتطوير أدواته . ولاشك أن إنجازاً منهجياً جديداً أضيف فى كتابه عن نجيب محفوظ ، فرغم أن المجهود الكبير والدقيق الذى بذله فى الإمساك بجذور رؤية نجيب محفوظ (١٤) ، فإن مجهوداً مماثلاً بذل فى تحليل الشكل وخاصة الأسلوب ، بحيث أن الفقرة التى كان يخصصها للغة فى تحليلات النصوص فى (الروائى والأرض) صارت أكبر وأهم فى تحليل نصوص نجيب محفوظ ، كما صارت أكثر فعالية فى اكتشاف ملامح التغير فى رؤية هذا الروائى نحو الواقعية . ومع ذلك ، ظل يقين عبدالمحسن بدر الذى لم يتراجع عنه بشأن أولوية الرؤية ، حيث كان يحرص على أن يبدأ طلاب الماجستير والدكتوراه رسائلهم بفصل عن الرؤية ، وكنت أنا أفضل أن يكون هذا الفصل هو النهاية ، حيث يعطينا تحليل النصوص هذه الرؤية .

وفيما له علاقة قوية بقضية الرؤية والواقع والشكل والمضمون ، يبرز مبدأ منهجى آخر ، كان محوراً جوهرياً فى فكر عبدالمحسن بدر النقدى والتاريخى ، هو مبدأ التغير والثبات . وكما سبق القول ، فإن علاقة الثابت/ المتغير ، كانت إحدى تجليات علاقة العام / الخاص . بحيث يمكن القول انه كلما كان للعام خاص، فإن هذا الخاص يصبح بالضرورة متغيراً لثابت ، أما على مستوى العام وحده ، فإن له أيضاً ثوابت ومتغيرات ، وكذلك الأمر بالنسبة للخاص . وفى مجمل عمل عبدالمحسن بدر ، سنلاحظ أن الإبداع الفردى خاص بالنسبة للعام الذى هو الواقع الاجتماعى . ولكن هذا الابداع الفردى نفسه يمكن أن يكون فيه العام والخاص أى الثابت والمتغير ، والمثال الواضح لهذا الفهم هو تقسيمه لكتاب نجيب محفوظ ، حيث بدأ برصد ثوابت الرؤية ، ثم أخذ يتابع تطورها من عمل إلى آخر ، مع ملاحظة أن المتغير ليس منفصلاً عن الثابت ، إلى حد يشى أحياناً بطغيان الثابت على المتغير ، مثلما نلمح أحياناً طغيان العام على الخاص .

ومثلما كان مستحيلاً أن يقتنع عبدالمحسن طه بدر بأن يتغير الإنسان الفرد تغيراً يقضى على ثوابته ، كذلك كان الأمر بالنسبة للمجتمع . ومع ذلك فإن مبدأ التغير أو التطور كان هو المبدأ الأساسى الذى انطلق منه لدراسة حركة الأدب العربى الحديث ، وأبرزه فى عناوين كتبه بوضوح . وكما سبق أن رصدنا ، فإن التطور الأدبى نتاج طبيعى للتطور الاجتماعى ، مثلما أن تطور الشكل هو نتاج تطور المضمون ، الذى هو بنفسه نتاج التطور الاجتماعى . ورغم أن عبدالمحسن بدر لم يدرس – كما فعل الماركسيون – تطور علاقات الانتاج ، فإن التطور الاجتماعى لديه كان معناه تبلور قوى اجتماعية جديدة أو تطورها ، وهذا واضح

فى كتبه التأريخية تماماً . والتطور الاجتماعى ، ومن ثم التطور الأدبى ، (هو - فى نظر عبدالمحسن بدر - قيمة إيجابية) . فكما هو واضح فى «حركات التجديد» نلاحظ أن الرومانسية أفضل قليلاً من الاحيائية . والواقعية أفضل منهما معاً . ومع ذلك ، فإننا لانستطيع أن نتفق على أن هذه الأفضلية فى التطور مطلقة (١٥) ، لأن مناقشة السلبيات التى وقعت فيها المرحلة الرومانسية ، كشفت عن أنها وقعت فى تبعية ، أى فقدان للشخصية ، شبيهة بما وقعت فيه المرحلة الإحيائية ، بغض النظر عن تبعية الرومانسية للغرب ، وتبعية الإحياء للماضى . كذلك يمكننا أن نلاحظ رفضاً واضحاً لدى عبدالمحسن طه بدر للتطورات الشكلية التى حدثت فى الرواية المعاصرة ، والتى يراها نوعاً من الارتداد إلى العلاقة الرومانسية بين الذات والموضوع . وهذا موقف شبيه بموقفه غير المنشور وإن كان معلناً فيما سمى بالحداثة أو الحساسية الجديدة ، حيث كان دائماً يقول أنه ليس كل جديد بالضرورة مفيداً .

من هنا ، ففى تقديرى - كان ثمة موقف صراعى لدى عبدالمحسن بدر بشأن أفضلية التطور ، وخاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته ، تلك التى شهدت تغيراً اجتماعياً وثقافياً ، لم يكن راضياً عنه أبداً ، وربما كان ذلك وراء هذا الصراع. ومع ذلك فإننى أذكر مناقشة تمت فى العام الأخير من حياته حول هذه القضية ، كان فيها أميل إلى مقولته الأساسية ، وهى أنه كلما كان الأدب معاصراً ، أى قادراً على أن يغوص فى تناقضات لحظته ، كان أفضل من سابقه ، وفى هذا التقاء مع المفهوم الذى قدمه للمعاصرة فى محاضرة «الرواية العربية المعاصرة» أى أهمية معاصرة الرؤية ، وليس كل مكتوب جديد معاصراً ، مالم يحمل رؤية معاصرة بالمعنى العميق السابق .

غير أن صراع عبدالمحسن بدر حول أفضلية التطور ، لم تطل الإيمان بقانون التطور لديه ، فالتطور مطلق ولابد من حدوثه ، وفى هذا استمرار واضح لإنجاز الثقافة العربية الحديثة منذ طه حسين وعبدالعزيز الأهوانى . التطور سنة الحياة وقانونها الطبيعى وأنه - لابد - حادث . وفى هذا السياق يمكننا أن نلاحظ أن مفهوم التطور عند عبدالمحسن بدر - كما عند سابقيه ومعاصريه والأجيال اللاحقة به ، أى فى مجمل الفكر العربى الحديث - امتداداً للمفهوم التنويرى الأوربى أساساً ، ذلك المفهوم الخطى المتسلسل ، العلى المتتابع ، الذى لايدرك التواءات التاريخ ، وإمكانيات القمع القادرة على أن تجعل التطور أو التغير ارتداداً إلى الخلف ومن ثم يصبح ارتداداً مشوهاً . بالمعنى التنويرى ، التطور قانون مطلق

لايصنعه البشر ، فى حين أن البشر - بتناقضاتهم - هم بالفعل الذين يصنعون التغير فيحدثون تطوراً إلى الأفضل ، أو تخلفاً إلى الأسوأ . وفى تقديرى أن طبيعة التطور الذى عاشه العرب المحدثون ، أقرب إلى هذا النمط الأخير ، والذى يمكن أن يسمى فى الدراسات الحديثة بالتطور المفروض من الخارج ، والذى يؤدى إلى نتائج تكاد تكون مناقضة لنتائج التطور الطبيعى (المثالى) .

فى مجمل عمل عبدالمحسن طه بدر التأريخى إدراك واضح ودقيق للدور القامع الذى مارسه الاستعمار لتطور الطبقة الوسطى العربية ، هذا الدور الذى منعها من أن تحقق ثورتها وأن تنجز أدبها الخاص : «والحقيقة أن البورجوازية العربية تختلف بحكم ظروفها اختلافاً كبيراً عن البورجوازية الأوربية ، فهى لم تكن كالبورجوازية الأوربية فى مغامراتها واندفاعها الاستعمارى وقضائها الكامل على الاقطاع وفرض قيمها الفكرية على مجتمعها ، ولكنها كانت بورجوازية ضعيفة بحكم نشأتها إلى حد كبير .

فقد كانت خاضعة لأرستقراطية أجنبية هى الارستقراطية التركية ثم جمعت إلى هذا الخضوع خضوعاً آخر للبورجوازية الأوربية مما أدى إلى ضعفها وانقسام حركتها وعدم قدرتها على فرض ثورتها على الواقع وتغيير قيمه بما يتلاءم مع مصالحها ...

.. فقد أدى سقوط الحواجز بين مثقفيها وبين الثقافة الأوربية إلى الاقبال والاندفاع نحو هذه الثقافة اندفاعاً كان أقرب إلى اتخاذ هذه الثقافة مثلاً أعلى وإلى محاولة تقليدها بدلاً من تمثلها .. [ف] لم ينظروا إلى واقعهم ويحاولوا تغييره جذرياً بقدر ماحاولوا فرض قيم ومثل الحضارة الأوربية ، كما أنهم لم ينظروا إلى ما فى داخلهم بقدر مانظروا إلى مافى داخل غيرهم ، فلم تكن حريتهم ولا أدبهم ولا ممارساتهم أصيلة بالقدر الذى نريده» (١٦) .

إن هذه التبعية ، سواء للماضى (تحت حكم الأرستقراطية التركية) أو للغرب الأوربى تحت حكم الاستعمار الانجليزى والفرنسى .. الخ ، منعت - كما هو واضح فى النص - البورجوازية من امكانية تحقيق ثورتها وأدبها فى المرحلتين الاحيائية والرومانسية ، وإذا كانت المرحلة الواقعية قد حققت بعض هذه الطموحات ، فإن عبدالمحسن بدر رأى أن «عجز الطلائع من مثقفى هذه الطبقة عن الالتحام الكامل بجماهير الشعب الكادحة واضطرارها أحياناً إلى التخلى عن دورها إلى قوة أخرى من قوى البورجوازية الصغيرة دفع بها إلى اليأس أحياناً ،

وإلى الهرب فى أحيان أخرى ، وإلى الردة فى أحوال ثالثة ، وقام عائقاً بينه وبين تحقيق كل الإيجابيات[١٧] . والمثال الواضح على هذا الارتداد هو التطورات التى حدثت فى الرواية المعاصرة ، والتى يبدو رأى عبدالمحسن بدر فيها سلبياً إلى حد كبير .

وإذا كان عجز البورجوازية (حتى بفئاتها الصغيرة) يبدو فى نظر عبدالمحسن قانوناً عاماً حكم نشأتها ، تطورها ومنعها من تحقيق ثورتها وأدبها ، فإن السبب المباشر ، كما يبدو فى النصين معاً ، هو عدم قدرتها على النظر إلى الواقع والالتحام به وبجماهير الشعب الكادحة . وكان من المنطقى أن يصل عبدالمحسن بهذه المقدمات إلى نتائجها الطبيعية ، ألا وهى أن أدبنا ليس محققاً لآمالنا ، وأن هذا التطور ليس تطوراً حقيقياً بل هو مفروض علينا من الخارج ، ومن ثم لايكون تطوراً بالمعنى الايجابى الذى يتضمنه استخدامه له فى الأساس الفكرى ، ولكن مايحدث هو أن بدر لم يصل إلى هذه النتائج ، ويعتبر أن شعرنا متطوراً وأننا نمتلك حقاً رواية فنية ناضجة وكذلك مسرحاً ، وبالجملة فإن لدينا «حركات تجديد وتطور» .

وإذا كان الحديث عن «شعر عربى حديث ومعاصر» متطور ممكناً ، باعتبار أن هذا النوع الأدبى نوع أصيل وممتد فى التراث العربى ، بحيث أن المؤثرات الأجنبية لم تستطع أن تطغى على مقوماته الأساسية ، فإن الحديث عن رواية عربية ومسرحية عربية ، أمر يحتاج إلى مناقشة عميقة ، وليس من السهل فيها التسليم بالنتائج التى انتهى اليها عبدالمحسن بدر وغيره من الدارسين الذين يسلمون – فى النهاية – بوجود رواية عربية ومسرحية عربية .

ومثلما رأينا فى الاطار التاريخى العام السابق ، نجد عند عبدالمحسن بدر أيضاً بشأن الرواية التى درسها بالتفصيل ، مقدمات هامة لاتصل إلى نتائجها الطبيعية . فهو يرى – بشأن نشأة الرواية – أن مثقفينا الرواد قد التقوا مع المثقفين القدماء فى رفضهم للتراث الشعبى «وبدلاً من تطوير تراثنا الشعبى لجأوا إلى ترجمة الروايات الغربية المتأثرة بالرومانس وتقليدها . وكان أدبنا الشعبى كفيلاً باغناء تراثنا عنه لو اهتم به أحد فاستمد منه وطوّره» [١٨] ورغم أن بدر فى «حركات التجديد» يوضح مايقصده بالأدب الشعبى ويشير بالتحديد إلى السيرة الشعبية أو كما يسميها الملحمة الشعبية [١٩] ، فإنه فى نص سابق يكاد يعتبر المقامة أدباً شعبياً [٢٠] وذلك حين يقول : «ولكن هذا الاندفاع [إلى التراث العربى القديم]

أحدث أثراً عكسياً فى ميدان الرواية ، وذلك لعدم الاعتراف بشرعية الأدب الشعبى، فانقطعت الصلة بين تراثنا القديم وبين الرواية ، وقد حاول بعض الأدباء استغلال المقامة للتعبير عن رغباتهم الاصلاحية ، ولكنهم لم يستمروا طويلاً فى المحاولة ، وظهرت البدايات الأولى للرواية على يد المهاجرين الشوام الذين كان اتصالهم بالحضارة الأوربية أسبق من تأثر البيئة المصرية عموماً» .

ولاشك أن اعتبار المقامة ذات الشكل الفصيح المكتوب من الأدب الشعبى يثير فى الذهن التباساً بشأن فهم عبدالمحسن بدر للأدب الشعبى ، وهو التباس نجده أكثر وضوحاً فى هجومه على كلٍّ من رواية التسلية ، وعلى مسرح أواخر القرن . يقول مثلاً عن رواية التسلية :

«والواقع أن الخلاف بين هذا النوع من الرواية وبين الأدب الشعبى ليس إلا خلافاً نسبياً وليس خلافاً جذرياً . فقد حاولت هذه الرواية قدر جهدها البعد عن مجال الواقع فى اختيار موضوعاتها ... ولم تخضع هذه الروايات للمنطق الانسانى أو لمنطق السببية أو العلاقات الزمانية والمكانية ، وحفلت بكل عجيب وغريب وشاذ ، واتجهت أساساً إلى فضول القارئ ولم تتجه إلى تفكيره .. وانقسم أبطالها إلى أبطال خيرين بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة : ملائكة وشياطين ، سواد مطلق أو بياض مطلق ، لايجوز على الأخيار منهم الضعف أو الهزيمة أو التردد مما يعيد إلينا صورة البطل الشعبى ، بل شخصية المهجو والممدوح فى الشعر العربى الفصيح فى التراث أو فى شعر مدرسة الإحياء» (٢١) .

وإذا كانت هذه التأثيرات [السلبية ؟] للأدب الشعبى قد أثرت على تيار واحد من تيارات الرواية ، التى سرعان ماتجاوزتها لكى تصبح رواية فنية (بالمعايير الأوربية طبعاً) ، فإن «المسرحية خضعت فى هذه الفترة خضوعاً كاملاً للذوق والأدب الشعبيين .. وعلى نقيض مايشاع من أن فن المسرح العربى يدين فى نشأته فى العصر الحديث للتراث الغربى بصورة كاملة ، فإن النظرة المتأملة تكشف عن حقيقة أنه لم يستمد من التراث الغربى إلا الوعاء الخارجى ، أما مضمونه ، ووسائل التعبير فيه فكان دينها للتراث الشعبى العربى هو الدين الفادح الكبير» (٢٢) .

وبعد كل هذه الأحكام لانستطيع أن نجد مبرراً يدعو عبدالمحسن بدر إلى الهجوم على كبار مثقفى القرن الماضى وأوائل القرن لنأيهم عن الأدب الشعبى ، فهم - حسب قوله - قد استفادوا منه ، وكانت استفادتهم وبالاً ، فكيف يكون

الأدب الشعبى منقذاً للرواية أو للمسرحية ، وهو الذى أدى بهما إلى هذه الهاوية ، التى لم تتخلصا منها سوى بالبعد عن هذا الأدب وتحقيق المعايير الأوربية بعد ذلك؟

وتقديرى أن ثمة اختلافاً فى موقف عبدالمحسن طه بدر من هذه القضية بين كتاب «تطور الرواية» ودراسة حركات التجديد التى استشهدنا بفقراتها السابقة ، فهجوم بدر على المثقفين الذين تجاهلوا الأدب الشعبى وارد فى تطور الرواية ، أما هجومه على الأدب الشعبى ، فهو فى «حركات التجديد» . ولكننا لابد أن نلاحظ أنه كان يهاجم فى تطور الرواية أثر الذوق الشعبى ، وكذلك الأمر فى دراسته لمسرحية شوقى . ففى تطور الرواية هاجم الذوق الشعبى قائلاً عن رواية التسلية والترفيه :

«ولم يحاول ممثلو هذا التيار الرجوع إلى الفنون الروائية فى الأدب العربى ، والتى تتمثل بصورة خاصة فى الأدب الشعبى . وحين تظهر فى مؤلفاتهم بعض الملامح التى تربط بينها وبين الأدب الشعبى ، فإنما يحدث ذلك بصورة غير إرادية نتيجة لتأثرهم بالذوق الشعبى الذى لم يستطع أكثرهم التخلص من آثاره ، خاصة وأن أكثرهم لم تتهيأ لهم ثقافة حقيقية من الناحية الفكرية أو الأدبية» (٢٣) .

ورغم ما فى هذا النص من تناقض مع الحكم الوارد فى نص «حركات التجديد» ، أولاً ، ومن تناقض آخر فى الربط بين القيمة الإيجابية للأدب الشعبى ، والقيمة السلبية للذوق الشعبى ، إلا أن الهجوم هنا يبدو منصباً - كما هو واضح لإدركنا أنه - فى الحقيقة - لم يكن شعبياً بحق . بقدر ماكان ذوق فئة من فئات البرجوازية الناشئة الاستهلاكية ، تلك التى تمتلك القدرة على شراء الروايات وقراءتها أو شراء تذكرة المسرح .

على هذا النحو ، يمكننا أن نجد أن حكم بدر الأقدم كان أقرب إلى الصواب، وأنه كان أكثر اتساقاً مع موقفه الأقدم فى قضية نشأة الأنواع الجديدة (الرواية والمسرحية) فى الأدب العربى الحديث ، والتى كان يراها نشأة متأثرة بالاتصال بالغرب تماماً ، وليست اتصالاً بالتراث العربى ، ومن الواضح أن هذا الموقف قد تبدل بعد ذلك ، منذ حرصه - فى الطبعة الثالثة من كتاب «تطور الرواية» على رصد العلاقة بين تيارى النشأة (الرواية التعليمية ، ورواية التسلية والترفيه) بالتيار الرسمى والتيار الشعبى فى الثقافة العربية القديمة . وهذا التبدل أوضح مايكون فى «حركات التجديد» حيث تنتفى تماماً الإشارة إلى انتقال الرواية من أوربا ، ويبقى

التركيز على التواصل بين الرواية والمسرحية الحديثتين والفنون القديمة رسميها وشعبيها ، وحين يرد ذكر لهذا الأثر نجده يجعله ظاهرياً وذلك فى حديثه عن الرواية الفنية لدى «كبار المثقفين الذين تغير موقفهم من موقف الوعظ والتعليم المباشرين إلى موقع الدمج بينهما فى رواية فنية لاتضحى بالقصة من أجل التعليم أو الوعظ ، وإن كانت لها وظيفتها الهامة فى الكشف عن ذات الفرد وعن واقعه أيضاً ، وإن كان من الطبيعى لمثل هذه المحاولات ألا تستطيع التخلص من كل ماضيها وتراثها دفعة واحدة حتى لو زعمت أنها تقلد الغرب وتقدم العمل الجديد الذى لانظير له فى التراث العربى» (٢٤) .

ففى هذه الجملة الأخيرة تراجع واضح عما أكده فى تطور الرواية عن جدة النوع الروائى وعدم وجود نظير له فى التراث العربى . ولاشك أن المناقشات التى دارت حول «تطور الرواية» وقضية علاقة الرواية الحديثة بالتراث القصصى ، كانت وراء إعادة عبدالمحسن بدر التفكير فى القضية ، غير أننا نظن أن وراء هذه الإعادة عاملين فكريين : الأول فيهما هو النزعة القومية التى ماكان يخفيها هو نفسه والتى تسعى إلى تمجيد الحضارة العربية ، والثانى هو الرغبة فى تحقيق المفهوم المثالى للتطور الذى لايعترف بالانقطاعة الضخمة التى حدثت بين ماضينا وحاضرنا عبر المرحلة التركية والمملوكية من ناحية ، وبفعل التبعية للاستعمار الغربى الحديث من ناحية أخرى .

إنه مما لاشك فيه أن آثار الماضى قد ظلت فى انتاجنا الحديث ، غير أن المؤكد أيضاً أننا قد قلّدنا الإنتاج الغربى فى الأنواع الحديثة ، وأن مزاوجة فاسدة قد حدثت بين التأثيرين ، لسبب بسيط هو ماسبق لبدر أن ذكره ، هو أننا كنا نمارس هذه المزاوجة من موقع التابع لكل من التأثيرين وليس من موقع الواعى المختار . كان التراث مفروضاً علينا لأن البورجوازية لم تحدث ثورتها على الماضى ، وكان الغرب مفروضاً علينا ، لأن هذه البورجوزاية نفسها ، وهى منتجة الفن ومتلقيّته ، كانت تابعة ذهنياً ومتطلعة أساساً للنموذج الغربى . وهكذا أخذ كتّابنا هيكل النوع الأدبى وحشوه ببقايا الماضى . أما الواقع والحاضر فقد غاب عنهم تماماً . ومن غاب عنه واقعه ، ومن لم يستطع أن يدرك شكل هذا الواقع ، ومحتوى هذا الشكل، أى قيمه الجمالية الحية الفاعلة والمؤثرة ، لايستطيع أن ينتج فناً حقيقياً (٢٥) .

ومن هنا نعود إلى التناقض الذى سبق أن أشرنا إليه عند عبدالمحسن بدر ، بين مقدماته ونتائجه التى تثبت لنا رواية ومسرحية متطورتين .

ترى : هل كـان لعبـد المحـسن بدر أن يصل إلـى هذه النتـيـجـة المنطقـيـة لمقدماته ، ويعلن التشكيك فى انتماء أدبنا إلينا ؟ لا أعتقد . فنسق المبادئ المنهجية العامة التى سبق أن رصدناها من ناحية ومجمل الظروف الاجتماعية التى عاشها عبدالمحسن بدر منذ حركة الضباط الأحرار سنة ١٩٥٢ وحتى وفاته فى مارس سنة ١٩٩٠ (ومن حسن حظه أنها كانت قبل حرب الخليج الثانية) ، ماكانا يسمحان له بأن يصل إلى هذا الاعلان .

إن نسق المبادئ المنهجية المرصود ، يشير إلى جهد عظيم بذله عبدالمحسن بدر - على المستوى العلمى - للانتقال بالدرس الأكاديمى (وليس مجرد النقدى الصحفى) وعلى المستويين النظرى والتطبيقى ، من بيئية طه حسين وشوقى ضيف إلى الدرس الاجتماعى بالمعنى العميق . ولقد حقق فى هذا الميدان انجازات هامة تشهد بها كتبه ودراساته ، وآثاره فى تلاميذه (ومن بينهم كاتب هذه السطور) وزملائه من الأدباء والنقاد ، وفى تقديرى أن هذا الانجاز قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمد حركة التحرر الوطنى القوى الذى شهد عبدالمحسن بدر ازدهاره ، وإن كان قد وعى - طوال الوقت - تناقضاته . ورغم هذا الوعى ، فظنّى أن عبدالمحسن بدر لم يستطع أن يحمى نفسه من هذه التناقضات ، وظل جزءاً من هذه الحركة ، التى مثلت لها هزيمة ١٩٦٧ ضربة قاصمة ، كانت قادرة على إجهاض المشروع سواء على المستوى العام أو على المستوى الخاص . ربما لتكون - هى نفسها - دليلاً على ضرورة الوعى بأن مايفرضه الآخر الغازى ، من التطور، قادر أن يقمع تطورنا الحقيقى .

الإحـــالات

(*) كتبت كمقدمة لكتاب عبدالمحسن طه بدر ، دراسات فى تطور الأدب العربى الحديث . دار المستقبل العربى ١٩٩٣ .

(١) أعد الكتاب كرسالة للحصول على درجة الماجستير سنة ١٩٥٧ ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩١ .

(٢) أعد الكتاب كرسالة للحصول على درجة الدكتوراه سنة ١٩٦٣ ، وصدرت طبعته الأولى عن دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ . ثم تعددت طبعاته فى نفس الدار .

(٣) دراسات متفرقة جمعها الفقيد فى كتاب لأول مرة سنة ١٩٧١ وصدرت عن دار المعرفة ثم طبع بعد ذلك فى دار المعارف ، سنة ١٩٨١ .

(٤) صدرت طبعته الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ وفاز بجائزة الدولة التشجيعية ، وطبع بعد ذلك عدة طبعات فى دار المعارف .

(٥) صدرت طبعته الأولى عن دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٨ .

(٦) راجع هذا المفهوم بالتفصيل فى مقدمتى «حول الأديب والواقع» ، و «الروائى والأرض» .

(٧) نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، مرجع سابق ، ص٢٠ .

(٨) عن هذين المصطلحين راجع مقالة لوسيان جولدمان «الوعى القائم والوعى الممكن» ترجمة محمد برادة ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب . عدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ ، ص٦٨ .

(٩) عن وجهة النظر هذه راجع : جابر عصفور : قراءة نقدية فى «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث» مجلة العربى . عدد مايو ١٩٩٢ .

(١٠) راجع عن هذا المفهوم - كتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث: دار شرقيات القاهرة ، ١٩٩٣ .

(١١) عن هذا الامتداد راجع :

Tony Bennett : Formalism and Marxism, Methuen, London and New York. 1979, p.99.

(١٢) راجع تفصيلاً لهذا التفاعل فى مقدمة كتابنا : «فى البحث عن لؤلؤة المستحيل» دراسة لقصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» . دار الفكر الجديد . بيروت ١٩٨٨ .

(١٣) عن هذا المصطلح راجع دراستنا : «محتوى الشكل ، فى الرواية العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٦ .

(١٤) يبدى فاروق عبدالقادر اعجاباً شديداً بهذا المجهود ويعتبره «أثمن مافى الكتاب» راجع مقالته «فى رحيل عبدالمحسن بدر ، لمحات من حياته وأعماله» فى كتاب : «من أوراق الرفض والقبول» دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٢ ، ص١٠٠ .

(١٥) هكذا يرى جابر عصفور فى المقالة المشار إليها سابقاً .

(١٦) حركات التطور والتجديد : مرجع سابق ، ص١٧٢-١٧٣ .

(١٧) نفسه ، ص١٨٧ .

(١٨) تطور الرواية العربية : دار المعارف ، ط٣ ، سنة ١٩٧٦ ، ص٢١١ .

(١٩) حركات التجديد والتطور : مرجع سابق ، ص١٦٤ .

(٢٠) تطور الرواية : مرجع سابق . مقدمة الطبعة الثالثة .

(٢١) حركات التجديد ، ص١٦٥-١٦٦ .

(٢٢) نفسه ، ص١٦٧ .

(٢٣) تطور الرواية العربية ، ص١٢١ .

(٢٤) حركات التجديد ، ١٧٧ .

(٢٥) عن هذه القضية راجع تفصيلاً دراستينا :

- البحث عن هوية روائية . بحث قدم فى المؤتمر الثانى للأدب المقارن بقسم اللغة الانجليزية - كلية الآداب- جامعة القاهرة - ديسمبر ١٩٩٢ .

- نحو منظور جديد لتاريخ الرواية العربية : بحث قدم فى ندوة «الرواية العربية» الواقع وآفاق المستقبل التى عقدها قسم اللغة العربية بآداب القاهرة فى ابريل ١٩٩٢ فى الذكرى الثانية لوفاة عبدالمحسن بدر .

محمد مهران السيد

محمد مهران السيد

محمد مهران السيد : شاعر لم يكفر بالوطن

يعرف جميع قراء محمد مهران السيد أنه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين . من حيث قيمته الفنية ، وليس من حيث الشهرة والشيوع . فمن هذه الناحية ، لم يحظ مهران السيد أبداً بما يستحقه من اهتمام نقدى أو إعلامى . وهذا أمر يستحق البحث عن تفسير ، وخاصة أن بعض عناصر التفسير متعلقة بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر.

قد يمكن القول بأن عدم انتشار مهران السيد راجع إلى كونه شاعراً مقلاً ، حيث لم تتعد دواوينه خلال أكثر من أربعين عاماً المجموعات الأربعة لم يصدر رابعها بعد ، بالاضافة إلى مسرحيتين شعريتين (١) غير أننا - فى ميدان النقد الأدبى وتاريخ الأدب ، والفن بصفة عامة . لا نقيس أهمية الكاتب أو الفنان بحجم إبداعه ، وإنما بإضافته الفنية المتميزة بين أبناء عصره وفى تاريخ النوع الأدبى أو الفنى الذى يبدع فى إطاره . وهذه قاعدة لا تحتاج إلى تأكيد ولا إشارة إلى الشواهد السابقة .

كذلك يمكن القول - للتفسير - بأن مهران السيد ، ليس من الشعراء أو البشر الذين يسعون إلى الشهرة وذيوع الصيت عبر العلاقات العامة وخلال وسائل الأعلام ، التى نعرف أنها مدخل الكثيرين من « المشاهير » إلى الشهرة ، وخاصة فى زمننا الذى أصبح « صنع النجوم » فيه « فناً » خاصاً له معاييره وأدواته ومهاراته ومدارسه . وهذا لا شك صحيح ، ولكنه لا يعيب شاعرنا ، بقدر ما يرفع من قدره ، لأنه يعنى أولاً على المستوى الأخلاقى القدر الضرورى من النزاهة ، واحترام الشاعر لقيمة شعره ، واعتبارها الحاكم الوحيد لتقديره ، وهذا يقودنا إلى التفسير الثالث والذى أراه أكثر أهمية لأنه خاص بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر والتى تجعله معادياً لكل زيف ، ومن ثم لابد أن يكون مرفوضاً من قبل كثير من

الأجهزة المهيمنة ومنها الأجهزة الإعلامية ، وأخشى أن أقول أيضاً ، المؤسسة النقدية ، هذا بالطبع باستثناء أفراد خارج الأجهزة والمؤسسات ، ومع تنوعات محدودة نسبياً بداخلها .

ينتمى محمد مهران السيد شعريا إلى مدرسة الشعر الحر ، ويعتبر واحداً من فرسانها الذين ساهموا فى إبراز خصائصها ومميزاتها بطاقاتهم الفنية منذ الخمسينيات . ولعله لا يكون جديداً أن نوضح أن اختيار شعراء هذا النمط من الكتابة الشعرية ، قد التحمت فيه الملامح الفنية ، مع الملامح الفكرية ، بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بالإطار الوزنى للقصيدة ، وإنما كانت ملمحاً فى كافة العناصر الفنية : الإيقاع واللغة والخيال ، كما كانت توجهاً فكرياً يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب ، وليس فقط للصفوة ، كما كان الحال قبل ١٩٥٢ التى مثلت (انتصار ما) لحلم الحركة الوطنية المصرية التى تبلورت فى الإربعينيات .

فى هذه الحدود العامة يتصل شعر محمد مهران السيد بتجربة الشعر الحر ، غير أنه داخل هذه الحدود يتمايز شعره عن شعر غيره من زملائه . فرغم أن الهم الذى شغله هو ذات الهم الذى شغل الجميع ، فان تناول مهران لهذا الهم كان تناولاً متميزاً . ولعلنا نستطيع أن نرصد ملامح هذا الهم فى محورين أساسيين واضحين وإن لم يكونا منفصلين تماماً . الأول هو التجربة الذاتية التى تهيمن عليها تجربة الحب والعلاقة بالمدينة والمحور الثانى هو محور الوطن وهمومه . وإذا كان المحور الأول هو الذى ساد فى النصف الأول من إنتاج الشاعر ، فإن الغلبة كانت للمحور الثانى فى النصف الثانى .

تبدو تجربة الحب فى النصوص الأولى كما لو كانت تجربة رومانسية يائسة أو متشائمة ، لكنها سرعان ما تتحرك فى اتجاه النضوج والإدراك الجدلى لإمكانيات الحياة . يقول مثلاً قصيدة بعنوان تواطئة :

جميع ما قالوه فى الهوى .. كذب
ألحان هذا العود ... تجلى الصداع
والدف يزرع الأرق
وكل ما سمعت .... كان واضح النشاز
من أجل ذلك .. جربت ما جربت من مسكنات

وأثقلت جيبى فواتير الدواء

فجرعة مع الصباح حبتين فى المساء

وكان دائى ... النزق !! (٢)

وهو حكم عام نجد تفصيله فى قصيدة أخرى بعنوان .. فقرات من « مذكرات مبعثرة » :

(٢)

صاحبتى ...

وككل نهار يحملنى الدرب الأحدب .. أبحث عن نفسى

.. فى كل الأشياء أنا الإنسان .

وأجيل الطرف ، فما ارتعشت فى وجه صافحنى .. شفتان

أو غرست فى أعماقى بذرة شوق ... عينان .

أحجار الغربة ، قد رصفت حتى أصغر ميدان .

وككل مساء .. تجرفنى الظلمة ... تلقينى فى زاوية الحانه

أتطلع للأعين ، تقفز للخارج خلف نساء تتجنب أعمدة النور

فيئن بصدرى القاهر والمقهور

وأدير إلى الحائط وجهى ... أتملى ظلى المشطور !!

(٣)

صاحبتى

لولاك ، ولولا صوت فى الداخل

يطحن أعمدة الملح بأعماقى

ويغنى حتى فى لحظات الإطراق

لولاك ، ولولاه

لقطعت الشارع عدداً ، أتعلق كالطفل بيميناه

لكن ...

مازلت أمنى النفس ، وأخدعها ، وأماطل

فأنا ....

.. أهواك ، وأهواك ، وأهواه . (٣)

نفس هذه النصوص نلاحظ أنه رغم الأسى والتشاؤم الواضحين إلا أن مصدر هذا التشاؤم ليس هو الوهم الرومانسى بشأن المرأة المحبوبة ، أو الإغراق فى الذاتية السنتمنتالية المفرطة ، إنما هو دافع موضوعى متحقق فى قسوة الحياة والغربة التى تفرضها على إنسان ذلك العصر ، والذى كان واضحاً فيه تأثيرات تجلت بوضوح فى هزيمة ١٩٦٧ . ولعل صور (الظل المشطور) و « أعمدة الملح بأعماقى) تكشف العمق الإنسانى والفنى الذى يميز هذه التجربة . ويبعدها عن وصف الرومانسية (٤) أضف إلى ذلك دقة توزيع الكلمات والسكنات على السطور وفى داخل السطور نفسها ، الأمر الذى يميز مهران بوضوح منذ بداياته الفنية .

مع هزيمة ١٩٦٧ ، يبدو وكأن مهران قد هجر محور الحب . ورغم أن مشاعر الإحباط والقهر والاغتراب ، قد أستولت على الشاعر بعد هذه الهزيمة ، وما والاها من نكبات وهزائم وتراجعات .. فان الشاعر لم يستسلم بل صمد وقاوم كما هو واضح فى قصيدته « يا وطنى » التى تبدأ بقوله :

لا ،، ..... يا وطنى

إن سقط سلاحك .. مرة وانكفأ المصباح ، على غرة .

فستنهض من كبوتك المرة

وستجتاز كما اجتزت قديماً آلاف المحن .

ورغم الخطابية الواضحة فى هذا المدخل - والختام - فإن بالقصيدة وعياً عميقاً بمبرر الصمود والصلابة ، يتضح من قوله :

(٣)

وطنى .. هل تسمعنى الآن ؟

أنا مازلت أغنيك ... كما كنت

لم أتخلف يوماً ، شأنى شأن الناس البسطاء

من طعموا خبزك .. لكن ذرة صفراء

من شربوا ماءك عكراً فى الترع السمراء
من سقطت أسماؤهم .. من قائمة الأسماء
لكن ، لم يتخلف أحد منهم . فى الضراء
هم ، منذ البدء على خط النار
وإلى ماشاء الله ، عليه .. عرايا إلا ..
من حبك أنت (٥)

ولعل هذا الوعى بالقوى الصامدة والتى تتمثل هنا فى البسطاء ، يتجلى بوضوح على المستوى الفنى ، حيث نجد أن تراث الشاعر الشعبى هو السند القوى لشعره ، والمنبع الثرى الذى يمتح منه صوره ، ويستند إليه فى مواجهاته وحياته بصفة عامة :

وكان بيتنا على الطريق .. صندوقاً من اللبن
مضغضعاً ، يكاد ينكفىء ونورنا ، ذبالة تئن
تمص زيتها القليل ... ثم تنطفىء
ومثل هذه البيوت ، لامتاع يزحم الأركان فيها ..
لا القدور للعسل
وطبعها خشن
وليلها الغليظ ، لا يميل للغزل
لا وقت فيه ... للحنان والقبل
بنيتى
من قاعها نبت كالصبار اختزن
ليل النجوع ، حزنها الثقيل .. والمحن
فالحزن أول الطريق ..
والحزن ينحت الرجال ، يكسب العيون حياة البريق
... ويبتنى الجسور كيما .. يعبر الأمل .. (٦)

وفى معظم قصائد محمد مهران السيد يظل الأمر يقظاً وقوياً ، وتظل دعوته إلى التفاؤل واضحة ، ولكن ليست ساذجة ، لأنها نابعة من إيمان عميق بقدرة البشر على التجاوز ، وإن كانت لا تغفل التردى والتراجع والانتكاسات التى توالت علينا فى العقود الأخيرة .

فهو يعيها أيضاً ويعلن إدانته الواضحة لها حتى لو كان الأمر متعلقاً به أو برفاقه الشعراء . ولعل قصيدته « خطاب مفتوح إلى السدنة » أن تكون أعلى مواجهة للذات وللشعراء ، تكشف عن جريمتهم فى حق الوطن ، وهى جريمة أعتقد أنها تمتد إلى بقية المثقفين ، وتصلح أن تكون دليل إدانة واضحة لمواقفهم حتى الآن .. من السلطة :

لو لم يستأجرنا السلطان

نحن الشعراء ،

لولم يلجمنا بالذهب الرنان

لو لم نملأ صحف التاريخ – بكاء

حتى يعطينا مما أعطاه الله

وتلذذنا بمواء القطط العمياء تحت موائده الممدودة

فى قصر معاوية بن أبى سفيان

وتمسحنا بجواريه ... ووسطنا الخصيان

....

لو .. لم ،

.... لتلألأت الجوهرة المفقودة فى أيدينا

فى اليقظة والحلم

ولما صعدت للبارىء ... فى طرفة عين الآف الأرواح

المصفودة ... تشكو وتئن ، ولما سقطت زهرتنا الخالدة الأوراق ... يغطيها الدم

تحت نوارجهم –

....

لكن ، ماذا بعد ؟

حتى لا ينسخ هذا المكتوب ... جبان

حتى لا يهجرنا الأقصى ، ليعانق أطلال الحمراء

أو تنزلق الصخرة فى آبار النسيان ...

وتمطرها كتب الإنشاء أو يبحر فى الذاكرة الزيتون

ليعانق فى الإحلام ... حدائق غرناطة .

....

تسألنى ... فأجيب

حتى لا نرفع ثانية ... فوق صليب

أن يزحف جيش الشعراء الجرار ... الآن الآن

..... الآن ....

الآن (٧)

فى القصيدة إدراك واضح ومبكر لجذر المعضلة التى يعيشها الوطن (العربى) عامة ألا وهو هذه العلاقة القمعية التى تحكم المثقفين بالسلطة ، وإستسلام المثقفين لها ، بل ولهاثهم وراء السلطة ، بحيث تضيع جوهرتهم المتلألئة ، التى بها وحدها يستطيعون رصد حلم الوطن وإبرازه والدفاع عنه ، وقيادة الجماهير فى اتجاه ، ولأن هذه المعضلة هى معضلة حادة ، ويحتاج الإعلان عنها إلى درجة عالية من الصدق مع النفس والشجاعة ، فإن الشاعر ، الذى امتلكها اضطر إلى أن يكون حاداً وصريحاً وربما مباشراً ، غير أن هذه الحدة لم تفقده الخصائص الفنية التى امتاز بها دائماً فى شعره على مستوى اللغة والصورة والإيقاع .

فمن خلال النصوص التى سبق الاستشهاد بها ، يستطيع القارىء أن يلاحظ أن الشاعر رغم استعماله للغة تكاد تكون عادية تماماً بمعنى أنها قريبة من لغة الحياة اليومية ، فإن جزالتها ودقتها لا تخفيان على أحد ، فإحكام بناء الجملة ودقة اختيار الألفاظ المناسبة للدلالة المراد توصيلها ، تنفى أى إحتمال للثرثرة (رغم زعم ذلك فى ديوانه الثانى) أو الاستطراد ، وهذا أمر لا ينطبق على مستوى الجملة فحسب ، بل على مستوى النص ككل ، صحيح أننا لا نستطيع الزعم بأن

الشاعر يقيم بناء دراميا واضحا كما كان بالنسبة لبعض مجايليه من الشعراء ، ولكن بناء قصيدة مهران السيد ، ينبع من خصوصية تجربته الشعرية التى هى أقرب إلى الدائرية ، حيث تتوزع محاور القصيدة على محيط دائرة كى تستكنه كل أبعاد التجربة النفسية والاجتماعية فى مزيج واضح وحساس وعادة ما يكون الختام قولاً حاسماً يغلق هذه الدائرة بتأكيد يتعلق بالأمل والتفاؤل الذى سبق أن أشرنا إلى امتداده وجذوره فى تجربة مهران الشعرية .

وفى سياق هذا البناء اللغوى لا يحتاج الشاعر إلى المبالغة فى إعمال الخيال وتصبح العلاقات المجازية فى القصيدة أقرب هى الأخرى إلى العلاقات المألوفة فى اللغة اليومية ، وجذورها فى التراث سواء الفصيح منه أو الشعبى ، لكنها تنجح فى تحقيق الغاية الأساسية للشعر (وللفن عامة) ألا وهى غاية التجسيد الذى لا تنجح فيه اللغة العادية . انظر مثلاً كيف يجسد حالة الإغتراب التى يعيشها الإنسان فى المدينة :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة

صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس

بصنوف الفزع المشحوذ الحدين ؟ وأنواع اليأس

تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار

وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالإعصار

وتدحرجنا ... طول اليوم على الأسفلت

وتفتتنا ساعات الليل

المتثاقل فى الحجرات (٨)

هنا نلاحظ أن التجسيد يتم عبر مفردات مألوفة ، بل إن الصياغات نفسها تبدو مألوفة وعادية ، غير أن التمعن فيها يكشف جذرها المجازى القائم على أنسنة الأشياء أو (إحيائها) . وبهذا لا تحقق وظيفة التجسيد فحسب بل تحقق وظيفة الفن عند الشاعر ، ألا وهى رفض اليأس والقنوط وإحياء الأمل . فرغم أن المعنى المباشر للنص يشير إلى درجة عالية من الاغتراب فى المدينة والاستسلام لها ، فإن (محتوى الشكل) أى دلالة التقنية المجازية تنفى هذا الاستسلام لأنها تعطى حيوية دافقة للأشياء ، وتقيم معها علاقة «بشرية» أو انسانية إذا جاز القول ، بحيث يفترق توجه الشاعر هنا عن توجهات «وجودية» أو «شيئية» سادت الشعر والقصة

القصيرة فى نهاية الستينيات والسبعينيات ، ويصبح «التورط» الانسانى هنا و اضحاً. كجذر لالتزام الشاعر وعمق تفائله الذى يسود رغم كل الأسى .

ونفس هذا «النهج» يسود الإيقاع فى شعر مهران السيد . فرغم إنتماء الشاعر الواضح إلى تقنية الشعر الحر فى استخدام الوزن والقافية ، فإن «تيمة» الإيقاع تيمة أساسية وعالية لدى الشاعر ، بمعنى أن التوزيع الحر للتفعيلات وللقافية لا يؤدى إلى إفقاد المتلقى قيمة الإيقاع وإحساسه به . وينبع هذا الحرص على الإيقاع ربما من صلة الشاعر الحميمة بالتراث الشعرى العربى ومن الجدية التى يتعامل بها مع الشعر بحيث يبعد به عن «اللعب» (٩)

ويتحقق عبر مجموعة من الوسائل لعل أبرزها الاعتماد على مجموعة الأوزان الصافية وحدها فى قصائده ، والابتعاد عن التدوير (فيما عدا عدد محدود من القصائد أبرزها قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب» ، والحرص على وجود القافية عبر عناقيد واضحة لا تغيب عن الأذن أو العين .

هذا الإيقاع الواضح ، مع حريته يحقق وظيفة الصلة القوية بالمتلقى عبر علاقة حضور واضحة لصوت الشاعر (بكافة المعانى النقدية لمصطلح الصوت) وهو حضور ضرورى لإكمال وظيفة الشعر التى يتبناها الشاعر فى كل شعره ، ويعلنها بوضوح فى أكثر من موقع مثل قوله :

«لأنه شعرى أنا لا يعرف الصمت المريب ولا سماسرة الغنا حتى ولو جعنا ، وعزت كسرة الخبز المقدد» (١٠) وقوله :

«لست على دين معاوية الضائع بين تجارته ونقوش الجدران ، وما يتقيأه الشعراء التجار ، ومحظيات القصر ، لكنى من أتباع أبى ذر أتلقف منه الإيماءة والحرف ، وأرشف من هذا الفيض النورانى وصاياه المشحوذة كسيوف الله. (١١)

وبوضوح أكثر يعلن فى نفس القصيدة :

«لا تستوقفنى الأخطاء الإملائية إلا إن مست قضمة خبز الجائع .. أو حرفت الأشياء حوالى وشوهت الأرقام .. ومادت بالأرض المستوية تحت الأقدام.. وأغرقت الناس بطوفان الكذب المستخلص من ذنب العقرب أو ناب الثعبان» (١٢)

بهذه النظرية المتكاملة فى شعر مهران السيد وفى وعيه بنفسه يجيب الشاعر عن الأسئلة التى طرحناها فى بداية هذه القراءة ، كما يكشف لماذا نحتفى به الآن ودائما .

الإحــالات

(١) الدواوين هى :

- بدلاً من الكذب (١٩٦٧)
- ثرثرة لا أعتذر عنها (١٩٧٨)
- زمن الرطانات (١٩٨٦)
- قادم من النجوع لم يصدر بعد

وثمة مجموعة من القصائد صدرت فى ديوان مشترك من حسن توفيق وعز الدين المناصرة سنة ١٩٧٠ بعنوان «الدم فى الحدائق» ثم أعاد الشاعر نشرها فى ديوانه الثانى .

والمسرحيتان هما : الحرية والسهم سنة ١٩٧١ وحكاية من وادى الملح سنة ١٩٧٦ .

(٢) الدم فى الحدائق . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٢ .

(٣) ثرثرة لا أعتذر عنها . دار الموقف العربى . القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٦-٦٨ بتاريخ ١٩٦٩ ؛ فى حين أنها فى «الدم فى الحدائق» بتاريخ ١٩٦٦ .

(٤) وصف الرومانسية هو السمة الأساسية للشاعر وزملائه التى وصفهم بها الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقدمته لمجموعة «الدم فى الحدائق» ص ٩

(٥) ثرثرة لا أعتذر عنها ص ٩٩

(٦) السابق ص ١٠٩ ، والدم فى الحدائق ص ٣٠

(٧) نفسه ص ٨٩

(٨) قصيدة فى الحب والمدينة . مجموعة زمن الرطانات . سلسلة المواهب . المركز القومى للفنون التشكيلية والآداب . القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٧

(٩) يشير الشاعر عبد المنعم عواد يوسف زميل الشاعر وصديقه إلى أن مهران قد امتنع «عن كتابة الشعر الحر فترة طويلة ، حتى تيقّن أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور - ومسايرة روح العصر ، لا الإفساد والتخريب ،

ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة ، حتى أصبح من فرسانها البارزين، راجع مقدمة ديوانه الأخير «وكما يموت الناس مات» الصادر فى «سلسلة نصوص ٩٠» سنة ١٩٩٥ .

(١٠) من قصيدة «وما انتهيت» نقلاً عن : د.على البطل : بين يدى الديوان ملحق بمجموعة «زمن الرطانات» ص ٦٠ .

(١١) من قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب» المصدر السابق ص ٤٠

(١٢) نفسه ص ٣٧

يحيى الطاهر عبدالله

يحيى الطاهر عبدالله

بطاقة *

ولد يحيى الطاهر عبدالله فى مدينة الأقصر ١٩٣٨ وتوفى فى حادث سيارة فانتازى فى ١٩٨١ . فى طريق الواحات . وهكذا مرق فى الحياة الأدبية المصرية المعاصرة كشهاب لمع بشدة وانطفأ بسرعة ولكن لمعانه كان أقوى من أن ينسى أو يمر دون أثر .

كان يحيى الطاهر واحداً من أهم كتاب القصة القصيرة المصرية المعاصرة، وربما بصفة عامة ، بحيث يوضع مع يوسف إدريس ويحيى حقى على قدم المساواة . فقد كان يمتلك إلى المعرفة الدقيقة بالحياة المصرية وخاصة فى صلبها الصعيدى الممتد حتى عصر الفراعنة ، حساً مرهفاً باللغة والايقاع ، كما كانا يتجليان فى روح شاعر شعبى أصيل وجوال عبر العصور والأزمنة . ولذلك فلم يكن غريباً أن يحفظ يحيى قصصه عن ظهر قلب كما يحفظ الشعراء قصائدهم ومواويلهم . وكان يحيى يملك بالإضافة إلى ذلك انغماساً فى الشكل الشعبى فى منطق القص بحيث كان مؤهلاً فى آخر أعماله أن يتجاوز أزمة القصة والرواية العربية المعاصرة أقصد أزمة الانفصال عن الجماهير الواسعة التى ماتزال ترى فى الأشكال المتاحة أشكالاً ذات مضامين بعيدة عنها .

أنتج يحيى الطاهر خلال عمره القصير، تسعة أعمال منها خمس مجموعات قصيرة هى : «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً» «أنا وهى وزهور العالم» «الدف والصندوق» «حكايات للأمير حتى ينام» «الرقصة المباحة» وثلاث روايات قصيرة هى : «حكاية على لسان كلب» و «تصاوير من التراب والماء والشمس» ، «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ورواية طويلة بعنوان «الطوق والاسورة» تحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٧٦ .

(*) كتبت لـ Dictionnaire de litterature de lengue arabe. puf. Paris1994.

يحيي الطاهر عبدالله . كاتب القصة القصيرة

حينما جاء يحيى الطاهر عبدالله من الكرنك إلى القاهرة سنة ١٩٥٨ (١) . لم يكن يحمل بطاقة شخصية ، ذلك أنه لم يكن يعرف أين توجد شهادة ميلاده(٢). ولكن هذا الأمر لم يكن هاماً بالنسبة ليحيى ، فهو انسان لا يعترف بشكليات الحياة المعاصرة فى المدينة ، وما يهمه هو أن يحمل الإنسان انساناً ، وليس بطاقة شخصية ، وكان مضمون الانسان فى يحيى يتمثل فى كونه كاتباً للقصة القصيرة .

يقول الأستاذ يحيى حقى أنه حين التقى بيحيى الطاهر أعطاه (كارت فيزيت) باسمه وتحت الاسم ، كاتب قصة قصيرة (٣) . ويقول الدكتور شكرى عياد «عندما التقيت بيحيى الطاهر عبدالله لأول مرة – وكان ذلك فى أواخر الستينات .. عرفنى بنفسه قائلاً : «يحيى الطاهر عبدالله – كاتب قصة قصيرة (٤)» ، ويشهد كل الذين عرفوه – وأنا واحد منهم – أن يحيى قد عاش يكتب «وكانت حياته ، وسلوكه ، وأخلاقه وأسلوب كتابته وخط يده ، وطريقته فى القاء قصصه تجسيداً لهذا المعنى . الكتابة كأنها التنفس ، كأنها الدم فى العروق ، كأنها نبض القلب فى قفص الصدر بارز العظام» (٥) .

وكان يحيى يحفظ قصصه عن ظهر قلب . يحكي يوسف إدريس ، وكذلك خيرى شلبى ، أنه حين التقى به على مقهى ريش ، فى أوائل الستينات «قال : أنا أكتب القصة القصيرة . قلت هات أقرأ فأنا لايسعدنى شيء فى العالم قدر أن أقرأ قصة قصيرة كاتبها فنان قصة قصيرة .

وتصورت أنه سيخرج لى ظرفاً فيه عشرات مما كتب ، وإذا به يعتدل وتأخذ سيماه طابع الاتصال العلوى ، ويلقى علينا قصته الأولى وكأنها الشعر يحفظه قائله» (٦) .

ان كل ماسبق يدل دلالة واضحة على علاقة وثيقة بين يحيى الطاهر عبدالله وبين الكتابة وبالذات كتابة القصة القصيرة . أو بمعنى آخر تدل على تلازم أبدى بينهما ، أدى إلى بقاء يحيى فى شباك القصة القصيرة ، بحيث إذا حاول أن يكتب رواية ، كتبها مجموعة من القصص القصيرة أن «يحيى الطاهر عبدالله أخلص العشق للقصة القصيرة فبادلته عشقه طواعيه وقابلية للتنوع ثماراً مختلفة الطعوم والشكول»(٧) . وهذه الدراسة القصيرة ، محاولة للبحث عن السبب فى هذا العشق ، وكيف كان .

لعل أظهر الخصائص التى تميز القصة القصيرة عن أشكال القصص الأخرى ، هو أنها تكتب فى عدد محدود من الصفحات ، وتقرأ فى عدد محدود من الدقائق (يتراوح بين ١٥-٤٥ دقيقة) ، ولقد كان هذا التمييز التقليدى وراء الاتهام الذى وجه إلى مجموعة الأدباء الذين ظهروا فى الستينات ، واهتموا بالقصة القصيرة ، ومفاده أنهم كتاب صغار قصيرو النفس ، يجرون وراء الشهرة التى تترتب على النشر فى الصحف والمجلات . وحيث أن الصحف والمجلات تفضل نشر القصة القصيرة - لقصرها - عن نشر الرواية ، فقد اختار هؤلاء الكتاب - ومن بينهم يحيى - هذا الشكل . ويرتبط بهذه الخاصية - وبهذا الاتهام أيضاً كون القصة القصيرة تختار موقفاً فرداً (سواء حدثنا أو شخصية) لتقدمه بهدف تحقيق مايسمى بوحدة التأثير ، أو الانطباع ، لدى القارئ . وقد اعتقد موجهو الاتهام أن مثل هذه الخاصية أسهل بكثير من التعقيد والتركيب الذين تمتاز بهما الرواية .

وبصرف النظر عن الاتهام ، فإن الملمحين صحيحان ، القصر الطباعى ، ووحدة الانطباع ، لكن ليس هما الملمحان الأساسيان بالنسبة لفن القصة القصيرة ، وبالنسبة - أيضاً - لاختيارها من قبل جيل الستينات كشكل مفضل . إن المسألة الجوهرية ، هى أن هذا الشكل القصصى ، كان أكثر الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن هذا الجيل ، وعن الأوضاع التى عاش فيها ،

إن القصة القصيرة تتميز ، أساساً ، بأنها لاتستطيع إلا أن تختار لحظة أساسية فى حياة انسان . ومعنى أن تكون اللحظة أساسية يحتم أمرين : أن تكون هذه اللحظة لحظة تحول حقيقى فى حياة هذا الانسان (الداخلية أو الخارجية) ، وأن يكون هذا التحول تحولاً إنسانياً كاملاً ، أى أنه ليس مسطحاً ولا عشوائياً ، بل عميق عمق الانسان ، متوتر توتر الانسان فى لحظات التحول ، عنيف الصراع(٨)، كما هو الحال فى انسان عصرنا . واذا استطاع الفنان أن يصل إلى مثل هذه اللحظة ، فإنه يكون قد وقع على كنز النمطى فى حياتنا العربية المعاصرة . نقول النمطى لأنه استطاع أن يصل إلى أكثر الأشكال المعاصرة لقانون الصراع ، الذى هو دائماً أساس اللحظة الفنية . بهذا تتميز القصة القصيرة عن الرواية بشكل الصراع الحاد الذى تقدمه . كما تتميز عن الشعر بقدرتها على الوصول إلى الموضوعى مباشرة ، دون الوقوف داخل دائرة الرؤية الذاتية (٩) . هذا بالإضافة إلى تمايزات أخرى بين القصة القصيرة ، وهذه الأشكال ، وهى تمايزات فى الشكل يفرضها هذا التمايز الأساسى . ولهذه الأسباب ، فإن شكل

القصة القصيرة هو أحد الأشكال الأكثر صلاحية لعصرنا الراهن ، لأنه ، وحده ، يستطيع أن يقدم شكل الصراع النمطى فى حياتنا المعاصرة . فلحظات الصراع العنيفة – التى لايبدو الطريق إلى تجاوزها واضحاً (وان كان ممكناً ، وثمة فارق بين الوضوح والامكانية) – تتوفر أو يكثر ورودها عند بعض الشرائح الاجتماعية أكثر من غيرها ، وبخاصة تلك الشرائح التى تقف على حد السيف كالبرجوازية الصغيرة ، أو حتى الشرائح المستقرة فى أوقات أزمتها . ومن هنا نلاحظ أن أكونور يرى مثلاً أن القصة القصيرة تعلو عندما يحين الوقت لظهور ما يسميه «الجماعات السكانية المغمورة» أو الخارجين على القانون ، ويرى ريد أن القصة القصيرة تصلح – دون الرواية ، لتصوير الخلل فى المجتمعات النائية ، أو تحلل مجتمع فى مواجهة الحداثة(١٠) ، ويمد الدكتور شكرى عياد الخيط إلى آخره قائلاً أن الأدباء فى فرنسا وروسيا قد «وجدوا القصة القصيرة أصدق تعبيراً عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة . وهكذا كانت القصة القصيرة تعبيراً عن البرجوازية المأزومة بقدر ماكانت الرواية تعبيراً عن البرجوازية الصاعدة» (١١) .

يمكننا بهذا المعنى أن ندرك أن اختيار جيل الستينات للقصة القصيرة كشكل مفضل كان اختياراً أبعد وأعمق من الاتهامات التى وجهت إليهم ، هذا إذا أردنا الاعتراف بأن المجتمع المصرى كان يمر بأزمة عنيفة ، وبخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ الطاحنة ، والتى هزت مجموعة القيم الأساسية ، التى شهد ازدهارها هذا الجيل ، وكشفت – فى الوقت نفسه – عن زيف هذه القيم ، أو على الأقل عدم أصالتها وفعاليتها فى الواقع ، وعن استشراء الفساد الطبقى – للشريحة الجديدة – فى كافة أجهزة الدولة ومرافقها وممارساتها .

«وقد استجاب شبابنا فى القصة لمقتضيات اللحظة المعاصرة بما فيها من تناقض وعنف وتواضع وحيرة ، فاهتزت أمامهم «القيم» القديمة لأنها أصبحت اطاراً قاصراً وخاطئاً ، وتراءت لهم محاولات جديدة ولست أقول «قيم» فما أبشع الكلمة هنا هذه المرة .. وهى تحاول أن تعبر عن فكرة جموحة غير محددة ، ولاتريد أن تهب نفسها» (١٢) .

وعلى هذا الأساس يفسر أحمد هاشم الشريف ، أحد أبناء هذا الجيل البارزين ، ما سمى بمشكلة الغموض فى القصة القصيرة التى يكتبونها قائلاً : «ليس للغموض فى القصة القصيرة سوى معنى واضح ، هو أنه انعكاس لواقع غير مفهوم ، واقع مختلط ومتباين ومتعدد الأصوات» (١٣) .

ومن المهم أن ندرك هنا أن هذا الاختلاط ، لم يكن فى الواقع وحده ، وإنما انتقل بشكل عميق ومكثف إلى وجدانات هؤلاء الكتاب . فإذا كان معظمهم قد انطلقوا من أسس فلسفية ماركسية ، إلا أن هذه الماركسية لم تكن خالصة ، وإنما اختلطت فى كثير من الأحيان بفلسفات أخرى أهمها الوجودية . وتقدير الباحث أن الماركسية لم تكن تحقق تطلعات هؤلاء الكتاب ، حيث أن كثيراً من ممثليها كانوا فى ذلك الوقت قد بدأوا يتخلون عن كثير من قيمهم ، تحت ضغط إرهاب السلطة ، ويتعاملون معها (١٤) . تداخلت الفلسفات فى أذهانهم ، كما اختلط الواقع عليهم .. ولم يكن من اليسير أن يدركوا الخيط الذى يمكن الإمساك به فى اتجاه الواقع ، ومن هنا زادت أزمتهم ، وتعقدت أمامهم الأمور .

وفى الوقت نفسه ، فقد كان هؤلاء الأدباء يتمسكون برغبة مخلصة فى أن يقوموا بدورهم فى خدمة المجتمع ، خاصة وأن معظمهم قد جاء من أرجاء الريف الفقيرة ، وجاءوا إلى القاهرة تمرداً عليه ، وتطلعا إلى حال أفضل ، لهم ولا بناء شعبهم . يقول صلاح عيسى : «نحن فى واقع الأمر عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن ، والمهم على الانســان . فنحن كنا مطاردين من الداخل ، بأحـلام أهلنا أن نصبح أفندية ، بذكـريات الوباء والهـزيمة ، ولاتنسـوا ١٩٤٨ و ١٩٦٧ ، بكتب قـرأناها برفـاق حلمنا بهم . بعجـز يمنعنا أن نكون من الشـعب حقاً»(١٥) .

هذا جيل وقع – اذن – بين (شقوق الرحى) على كافة المستويات الانسانية والسياسية والاجتماعية والفنية ، وكان عليه أن يخوض غمار أزمته وحيداً ، بدون أساتذة كما قال محمد حافظ رجب ، لأن أساتذتهم كانوا مشغولين بأشياء أخرى .

ولكل هذا فقد كان شكل القصة القصيرة أقرب الأشكال اليهم . فهو رغم قصره قادر على أن يحمل كل كثافة هذا العالم المعقد ، عبر العناية الشديدة باللغة ، والمعاناة معها ، وهو شكل لقصره يمكن أن ينتشر بين جماهير القراء عبر الصحف السيارة ، وهو شكل قريب من القراء لأسباب كثيرة أهمها أنه شكل قصصى أى فيه الحكاية التى تشد القارئ – تقليدياً – وهو ليس طويلاً ، فيستطيع القارئ أن يقرأه مرة واحدة ، وهو مكتوب بالنثر ، أى أن المسافة بينه وبين القارئ أقل من المسافة بين القارئ والشعر الذى يتخذ سيماء خاصة فى الشكل الطباعى – على الأقل . ثم أنه شكل يعتمد أخيراً على تراث طويل من القص الشعبى والرسمى الذى تربى عليه أبناء الشعب بصفة عامة . وتلك صفة عامة فى فن القصة القصيرة التى

تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير (١٦) ويشيع فيها «استخدام الكلام الشفاهى غير المتواضع عليه (لغة السوقة) ، واستخدام الثقافات الشعبية والاقليمية»(١٧) .

إننى افترض ، إذن ، أن الدافع وراء اختيار أبناء هذا الجيل لشكل القصة القصيرة ، ليكتبوا فيه ، دافع اجتماعى فى المقام الأول ، وفنى فى المقام الثانى . فحدة الأزمة التى عاشوها مع مجتمعهم فرضت عليهم تجارب خاصة لم يكن من المستطاع كتابتها فى شكل الرواية أو المسرحية ، وانما فقط فى هذا الشكل القصير الكثيف المتوتر . شكل القصة القصيرة ، واذا كان هذا الاختيار يبدو اختياراً فنياً ، بالنسبة للفنان ، فان الدارس يستطيع أن يكتشف الجذور الاجتماعية وراءه .

غير أن يحيى الطاهر لايجعلنا نحتاج إلى هذا الاكتشاف ، فهو يصرح فى حوار أجرى معه بقوله :

س : فى الجزء الأخير من تجربتك تحاول أن تجد قاسماً مشتركاً بينك وبين المجتمع عن طريق الانتقال بفن الكتابة إلى فن القول .. فى «حكايات للأمير» مثلاً يظهر مايسمى فى الأدب الشعبى بالرواية هل هذا بسبب انتشار الأمية أو حرص على المتلقى الحقيقى أم هى محاولة منك للالحاح على شخصيتك كفنان ؟

اجابة : السبب الأخير غير حقيقى والأسباب الأولى صحيحة . أنا إذا قلت وأجدت القول سأجد من يسمع وهذا أفعله .. ويجب أن أقول ولايجب أن أكتب ، لأن أمتى لاتقرأ .. وحين أقول يكثر مستمعى لأن الناس ليست صماء .. أنا سألت نفسى : لمن أكتب ؟ فوجدت أن الناس الذين أكتب عنهم لايقرأوننى .. وهم منفيون ومغتربون ومستلبون .. لذا أعتقد أن القول أفضل» (١٨) .

ومن الواضح – من هذا الحوار – أن الغاية الاجتماعية كانت وراء البحث عن أشكال قريبة من المتلقين قدر الامكان . وسوف نورد تفصيلاً لهذه القضية فى مكان لاحق ، ولكننا نريد هنا ألا يفهم أنه – بالنسبة ليحيى – كان الأمر على هذا النحو من تصدير الغاية الاجتماعية للفن فقط ، وحتى وان كان الأمر كذلك ، فإن هناك عوامل عديدة فى شخصية يحيى جعلته يختار – هو بصفة خاصة – فن القصة القصيرة بشكل خاص .

وتتمثل هذه العوامل فى مجموعة من الأسباب طبعت شخصية يحيى بطابع الحدة والقسوة التى تخفى عذوبة وانسانية دافقتين . وأول هذه الأسباب راجع إلى النشأة التى نشأ فيها يحيى . فقد نشأ يحيى فى الكرنك «طيبة القديمة» ،

حيث ما زال الانسان الفرعونى يحيا بداخل الانسان المعاصر . يعيش معه فى تصرفاته وسلوكاته وقيمه ، ومن الواضح أن الرجل فى هذا المجتمع يتمتع بقوة اسطورية ، وخاصة إذا كان من أصحاب السطوة ولو قليلاً مثل أسرة يحيى التى كانت لها عمادة الكرنك ، كما أن لبعض أفرادهم قيمة دينية لانهم أولياء يزورهم الناس .. الخ . فإذا أضفنا إلى ذلك أن أم يحيى قد توفيت فى مرحلة مبكرة ، أدركنا مدى المعاناة التى عاشها يحيى فى طفولته ، بين قسوة عالم الرجال ، وفقدان حنان الأم . ونستطيع أن نلمح هذا بوضوح فى قصته «جبل الشاى الأخضر» .

ولاتتوفر لدينا معلومات عن حياة يحيى قبل مجيئه إلى القاهرة سوى كثرة قراءته للكتب وتحمسه للعقاد ، وانبهاره بعصاميته وفرديته وقوته . وأنه كان يعمل بمديرية الزراعة بعد حصوله على دبلوم الزراعة الثانوية» (١٩) .

ومن الواضح أن يحيى حين جاء إلى القاهرة ، كان يحمل حلماً وقضية هى قضية «القصاص يحيى الطاهر عبدالله» (٢٠) ، ولكنه - بالطبع - كان يحمل أفكاراً يسارية جعلته يندفع إلى مقهى ريش حيث يجتمع الكتاب اليساريون . ومن هنا بدأ تعرفه على الوسط الأدبى ، والذى كانت إحدى خواصه السيكولوجية ، درجة عالية من العنف والعدوانية يتخلصون بها من عدوانية السلطة وعنفها ازائهم . وكان من الضرورى ليحيى - كما حكى أمل دنقل فى حوار خاص - أن يواجه العنف بالعنف ، والعدوانية بالعدوانية ، كى يستطيع أن يحفظ لنفسه مكاناً بينهم .

وبعد مجيىء يحيى إلى القاهرة يصبح على علاقة مباشرة بالسياسة ، بل وبالممارسات السياسية ، ويبدو أنه قد انضم إلى تنظيم صغير لمدة ، ولكنه سرعان ما اكتشف ، ودخل يحيى السجن - والآخرون - لعدة شهور .

هذه العوامل جميعاً ، ساعدت على أن يصبح يحيى شخصاً حاداً ، طويل اللسان ، «اللسان سليط هجّاء يتبرأ منه الحطيئة وبشار وابن الرومى معاً ، ولكن كلماتك وسطورك هى الحانية على ناسك لأنك ترى جيداً اتجاه اسهم الضغوط والموروثات ، وكل الأسهم تدمى وتقيح» (٢١) .

واذا كان يحيى قد جاء إلى القاهرة وهو متمسك بفن القصة القصيرة ، من خلال معرفته بما يكتبه يوسف ادريس ويحيى حقى ، فان الظروف التى مر بها جعلته يزداد تمسكاً بهذا الفن ، لأنه ازداد تحفزاً للحياة ومعها ، وظلت أزماته تترى

وتخرج فى أشكال قصصية بعيدة عن أن تكون هى بشكل مباشر . ولكن المؤكد أن تأثيرها واضح فى الأشكال التى اختارها للكتابة كما سيتضح فى الدراسة التالية .

* * *

صدرت ليحيى الطاهر اربع مجموعات قصصية هى :

ثلاث شجرات كثيرة تثمر برتقالاً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة١٩٧٠ . الدف والصندوق ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

أنا وهى وزهور العالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .

حكايات للأمير حتى ينام ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ .

بالاضافة إلى عدد كبير (حوالى ثلاثين قصة) لم تجمع بين دفتى كتاب(٢٢) بعد .

ويمكننا أن نقول – بصفة عامة – أن هذه القصص جميعاً تدور فى أحد عالمين ، عالم القرية (الدف والصندوق وكثير من قصص ثلاث شجرات كبيرة) وعالم المدينة (أنا وهى وزهور العالم وحكايات للأمير وبعض قصص ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) .

كذلك يمكننا القول أن عين الفنان تقع – فى هذين العالمين – على النماذج الانسانية أساساً ، وان كان للطبيعة دور كبير فى قصص القرية ، ولكن لا كعالم مستقل ، وانما كجزء من العالم البشرى فى القرية .

ويمكن القول أيضاً أن النماذج البشرية فى كافة القصص واقعة تحت قهر مكثف ، ومركب ، ومتعدد الدرجات ، وأنها – هذه النماذج – تسعى طوال الوقت إلى التخلص من هذا القهر ، أو التخفف منه ، فتنجح فى بعض الأحيان ، وتفشل فى البعض الآخر ، مما يقودها إلى ردود فعل هستيرية أو منحرفة .. أو .. أو .. الخ . ولاتختلف الشخصيات فى قدرتها على الفرار من هذا القهر القدرى – فى معظم الأحيان – بسبب قرويتها أو مدينتها ، وان كانت نوعية القهر ودرجته تختلفان من القرية إلى المدينة .

القهر فى القرية مصدره ليس القيم الاجتماعية المعاصرة فقط – كما فى المدينة – بل هذه القيم كامتداد حى ، وغير منقطع لكافة القيم القديمة المتوارثة ولذا يصعب على الانسان – الفرد – أن يواجهه مواجهة حقيقية . كذلك ليس من السهل على المتلقى خارج اطاره أن يمنطقه ويفهمه ، وان كان يحيى قادراً – وهذا

هو تميزه الأساسى - على أن يدخلك اليه بالحس ، دون أن تستطيع أن تفهمه فهماً كاملاً .

ان عالم القرية ، كعالم أساسى للكاتب ، عالم خاص إلى درجة بعيدة ، وتنبع خصوصيته من أن الكاتب يراه كابن له ويحس تناقضاته ويعيها ويركز عليها فى قصصه ، ولابد لمن يريد أن يدرسه أن يحاول أن تقمص شخصية ابن هذا العالم حتى يدرك منطقه .

ويتفق كل من كتب عن يحيى ، سواء فى دراسات مستقلة ، أو فى أجزاء من دراسات ، على خصوصية العالم هذه ، وعلى طبيعته . فالدكتور شكرى عياد ينهى كتابه عن القصة القصيرة فى مصر ، الذى طبع لأول مرة سنة ١٩٦٩ ، وكان يحيى مايزال غير معروف ، بضرورة تشجيع اتجاه يحيى الذى «يرمى إلى خلق أدب اقليمى يحمل خصائص البيئة المحلية ويرتبط بها ارتباطاً حميماً» (٢٣) .

ويرى عبدالحميد ابراهيم فى ذلك خصوصية يحيى الطاهر : «ان يحيى الطاهر لأنه يكتب من داخل المكان استطاع أن يرد المشاعر إلى جذورها الأصلية وأن يرسم الوجه الآخر . أنه لم يقف عند وجه واحد من العملة هو وجه العنف كما فعل يحيى حقى فى قصصه التى كتبها عن هذا الاقليم فى أوائل الثلاثينات ، أنه يكمل الصورة . فوراء العنف يكمن الحب أو أن العنف هو صورة من صور الحب بلغة هذا الاقليم .. أن يحيى الطاهر يكتب عن مجتمع لايزال يحمل ، رغم صفاته الطيبة ، قدراً من البدائية .

حقاً أنه انسان متحرر على مجتمعه (؟) ضائق به ، ولكن نحس - على الرغم من هذا - أن هناك خيوطاً تشده إلى الواقع وتربطه بالمفارقات التى لايرضى عنها (٢٤) .

ويقول رضا الطويل عن عالم الكرنك : «هذا العالم لم يتعرض لعوامل التطور ، كما لا يملك القدرة على الأحلام ، يخضع فى حياته لتقاليد متوارثة لم تهتز ، ولمعارف متراكمة بفعل السنين ، متناقضة أشد التناقض ، آلاف القرون السحيقة تحيا ، وتحت الشمس نفسها التى عبدها الأجداد ، يتنفس إلى الآن الفرعون القديم والفارس البدوى لجحافل الفتح الإسلامى ، وتكاد تقوم شعائر عبادات آمون فى جامع عبدالله ، وتعيش ايزيس برفقة السيدة زينب ، من هذا الشتات الحضارى شديد التباين شديد الامتزاج ، تتكون معتقدات الكرنك ، وتتحدد دوافع السلوك البشرى» (٢٥) .

وثمة علاقة وثيقة بين هذا العالم القروى وعالم المدينة الذى انتقل اليه يحيى ، لأن يحيى الذى كتب عن القرية هو الذى انتقل للكتابة عن المدينة . لذلك فسوف نجده يختار نماذج قريبة من نماذج القرية ، فيختار النماذج المغتربة عن المدينة بصفة عامة سواء بالفعل (من حيث الموطن) أو بالمعنى (من حيث العلاقة) . سنجد فى قصصه المدينية صعايدة متأزمين (متطلعين تنهار تطلعاتهم بعد ماتقترب من مجال التحقيق) ، أو موظفين مغتربين عن عملهم ، أو مشاة فى الشارع لاعلاقة لهم به ... الخ .

يقول يحيى فى حواره مع مجلة المستقبل : «أنا أتكلم عن ذلك المتخلف اللاواعى غير المدرك (؟) ، وأتكلم عن عراكه من أجل الحياة وعشقه للانسانية ورغبته فى تحقيق انسانيته» (٢٦) .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية استخدم يحيى شكل القصة القصيرة بطرق مختلفة ، لأنه فى داخل هذا العالم المتخلف اللاواعى منحنيات عديدة ، وزوايا عديدة لم يكن الشكل القديم يستطيع أن يلتقطها . فهذا العالم «عالم غير محدد الخطوط ، قريب من التموجات الضوئية يقترب فيه الكاتب من مناطق الحس والشعور واللاشعور أكثر من مناطق الذهن والأفكار والدوافع والأسباب والمسببات والمبررات ويترك للقارئ عملية الاستنتاج والشرح والتفسير» (٢٧) .

لذلك فقد كان يعتبر تطوير شكل القصة القصيرة أهم انجازات جيل الستينات بصفة عامة . ومن الطبيعى أن هذا قد نتج عن مجموعة الظروف التى سبق أن أشرنا اليها ، والتى أدت إلى اختلاف التجارب التى عاشها أدباء هذا الجيل عن التجارب السابقة عليهم .

ويمكننا أن نحصر هذا التطوير فى عدة عناصر : سعى هذا الجيل إلى فك القدسية التى اتخذها شكل القصة ذى الحدث المتنامى فى وحدات ثلاثة : البداية ، الوسط ، النهاية ، بحيث أصبحت القصة لديهم يمكنها أن تتكون من لحظة واحدة ممتدة دون بداية ولانهاية (أى ليس فيها حدث) . أو على الأقل أصبح يمكن أن تنبنى القصة على شكل هلال (٢٨) أكثر منها على شكل مثلث . هذا جانب ، والجانب الآخر – فيما يختص بالبناء – هو أن الحدث لم يعد من الضرورى أن يكون خارجياً ، بل أصبح – فى الغالب – داخلياً خاصاً ، بالشخصية القصصية . هذا طبعاً بالاضافة إلى خصوصية الاستخدام اللغوى لدى هذا الجيل والتى تمثلت فى تداخل الأزمنة ، وقصر الجمل وتركيزها ... الخ .

وإذا تساءلنا عن موقف يحيى إزاء هذا التجديد ، فاننا سوف نجد آراء متباينة ، فعلاء الديب يقول أن «المهتم بقضايا النقد والتاريخ ودراسة الأدب سوف يعترف بالتأكيد أن يحيى الطاهر قد حطم فى أعماله القليلة الشكل التقليدى للقصة. وأن رحلة حياته وعمله كانت مكرسة لهذه المهمة . ولابد له أيضاً أن يعترف بأن يحيى قد نجح فى اقامة شكل خاص وفريد فى القصة القصيرة ، يجمع بين الحكاية والقصيدة بين الدراما والغنائية بين الصدق الخالص والمعمار الفنى المتعمد المقصود (٢٩) » . ونحن نظن أن فى هذا القول مبالغة بشأن موقف يحيى من التجديد وتكريس حياته لهذا الغرض ، وهى مبالغة تتناقض مع أقوال يحيى نفسه التى سبق أن رأينا فيها أن هدفه الأساسى كان الوصول إلى القارئ ، عبر الشكل ، وأنه لم يكن يهتم بالقصة القصيرة كشكل ، إلا لقدرتها على احتواء تجاربه المتوترة، الغائرة فى أعماق الواقع ، رغم مايبدو من بعدها عنه . لذلك يقول يحيى «أنا لا أسعى نحو الشكل ... الشكل تابع ذليل يأتى فى النهاية (٣٠) » ، ويمكن أن يتضح هذا الأمر من دراسة الانتاج نفسه .

ان دراسة انتاج يحيى الطاهر عبدالله تكشف أن شكلين أساسيين تمحور حولهما انتاجه فى القصة القصيرة . يمكننا أن نسمى الشكل الأول (القصة - الحدث) وهو امتداد متطور للشكل التقليدى للقصة القصيرة . وهذا الشكل هو الأسبق زمنياً والأكثر غلبة على انتاجه . أما الشكل الثانى فهو مايمكن أن نسميه (القصة - اللوحة) الذى تخلو فيه القصة من الحدث المتتابع ، وترصد مجموعة من الجزئيات الحديثة الصغيرة أو الملامح . وتبدو - القصة فى هذا الشكل وكأنها لوحة ثابتة العناصر إلى حد كبير . ويكاد هذا الشكل أن يقترب مما يسميه الدكتور شكرى عياد (الصورة) بدرجة أو أخرى ، و(الفرق بين القصة القصيرة والصورة ينحصر اذن فى درامية الحدث ، هذه الدرامية التى تعطى القصة القصيرة وحدتها البنائية التامة) (٣١) .

والشكل الأول يسيطر على قصص مجموعات ثلاثة هى (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) (٣٢) و (الدف والصندوق) (٣٣) و (حكايات للأمير) (٣٤) بينما يسيطر الشكل الثانى على قصص مجموعة (أنا وهى وزهور العالم (٣٥) . ولكى تتضح الفروق بين الشكلين نأخذ نموذجاً لكل منهما ونحلل طريقة بنائه .

القصة - الحدث : اليوم الأحد (أنا وهى وزهور العالم ص١٤) .

تتكون القصة من خمس وحدات تحمل كل منها جزئية محددة من الحدث ،

والذى يدور حول حادث مقتل عابر طريق بسيارة . غير أن هذا الحادث يأتى بين الفقرة الأولى الثانية ولايذكر فى القصة على الاطلاق .

فى الفقرة المكونة من جملتين عطفت ثانيتهما على الأولى وصف قصير لبداية الحدث ، وهو وصف يبدو محايداً إلى أقصى درجة : «كان يعبر الطريق مسرعاً ، وكانت العربة أيضاً تقطع الطريق مسرعة» . فكلاهما مسرعان ، ولايبدو أن أحدهما قد ظلم الآخر ، ومع ذلك نستطيع أن نلمح تجاهلاً للرجل فهو لم يذكر حتى ولو بضمير الغائب ، بينما الفعل فى الحركة الثانية معرفة : العربة . فى الفقرة الثانية ، بعد أن وقعت الحادثة تجمع الخلق «حول الجثة والعربة الفيات السوداء وصاحبها القصير ذى البطن الذى يبدو توتره إذ يمسح العرق بمنديل أبيض» . وهنا تبدأ الحيادية – رغم استمرارها – فى التقلص . فعربة الرجل سوداء ، مما قد يعنى انها ذات صبغة رسمية ، وهو قصير ببطن ، مما يعنى أنه ميسور الحال ، وفى هذه الفقرة اختفت الشخصية الأولى وأصبحت فقط «جثة» . فى الفقرة الثالثة تظهر مجموعة من الشخصيات الجديدة . مسن يحمل منشه يستر عورة الميت ، بائع صحف يفرش كمية من الورق ، يساعده شاب (خنفس) ، أما رفيقته (الشابة) فقد أدارت ظهرها حتى لاترى . ولد وزميله يتغزلان بالفتاة ويستغلان الحادث فى دعوتها لانتهاب فرص الحياة . بهذا يقف الحدث برهة قبل أن يعود إلى الحركة . صاحب العربة يدس عشرة قروش فى يد بائع الصحف الذى رفضها قائلاً «الثواب عند الله» . وقبل أن تأتى عربة البوليس جاء ذباب كثير وقف فوق المكان . ثم أخذ رجال البوليس يعملون ومعهم رجل المرور .

فى هذه الفقرة يختلط الحدث بما حوله قليلاً ليعطى جدلية الحياة ، ويعمق قليلاً ملامح بعض الشخوص (بائع الصحف) ، ويصبح هو الوحيد الذى اتضحت له شخصية حتى الآن ، بالإضافة إلى صاحب العربة .

فى الفقرة الرابعة (وقد مر وقت ، استرد صاحب العربة السوداء توازنه) ثم جاءت عربة الاسعاف فحملت الجثة على خشبة ، ثم رحلت ومعها عربة المحققين والفيات السوداء . وغادر عسكرى المرور لتنظيم حركة المرور المعطلة : تلك التى تجعل العربات تزعق وتناديه .

فى الفقرة الخامسة بعد أن انتهى الحادث يأتى «الضاوى» وهو الوحيد الذى يذكر اسمه ، وهو اسم نمطى على كل حال ، «العامل بدكانة الاحذية ليرش مكان الجثة بالماء ويكنسه بمكنسة ، وطار كثير من الذباب ... وسارت العربات بطيئة

فمسرعة : رتلاً طويلاً بكل لون» .

هذه هى القصة دون كثير من الحذف أو الاختصار . ومن الواضح أنها رصد أمين إلى حد كبير لهذا الحادث المعتاد فى حايتنا المعاصرة . وهى ترصد هذا الحادث وماحوله بهدوء شديد ، ويكاد يكون رتيباً ، ومع ذلك ، فاننا نستطيع أن نلمح خلف هذا الهدوء الرتيب ناراً مشتعلة ، ليس من الضرورى أن تبدو واضحة فى القصة . والنار هنا كامنة فى الصراع ا لأساسى بين صاحب العربة والمحققين ، وبين بائع الصحف والضاوى . ولكن هذا الصراع صراع محسوم مسبقاً ، فبقدر مايستطيع بائع الصحف احتج ، وبقدر مايستطيع عامل الأحذية حاول أن يعود إلى الحياة ، وأن يعيد الحياة لتسير العربات التى بكل لون .

القصة ، إذاً ، تنبع من رؤية الضاوى الذى يحتل هو وبائع الصحف أهمية خاصة تمثلت فى تمييزها ، لأنهما أخذا موقفاً محدداً ، وهى لحظة فى حياة هذا العامل ، ولكنها لحظة عادية ، أو على الأقل تبدو كذلك .

والقصة مروية بلغة بسيطة دقيقة ، ليس فيها تزيدات أو استطرادات إلا فى الفقرة الثالثة حين يتطرق الأمر إلى مغازلة الفتاة . وهو ليس استطراداً بقدر ماهو اعطاء للجو المحيط بالحدث فى القصة لتزداد طبيعتيها وواقعيتها ، كما أنه يعطى اشارة لرؤية الكاتب عن ضرورة استمرار الحياة - رغم هذا الموت والتوقف ، وهى رؤية تتبلور بشكل كامل فى نهاية القصة ، حين يعيد الضاوى (ورجل المرور) الحياة إلى الشارع .

وتعطى هذه الخصائص لبناء القصة ملامح متميزة . فالحادث هنا رغم أهميته ليس هو الذى يشغل القصاص ، وانما التفصيلات الدقيقة التى حوله . تفصيلات الحياة . والقصة لاتسير من البداية إلى الوسط إلى النهاية . أى أن الوسط هنا ليس متميزاً تميزاً واضحاً إلا على المستوى اللغوى . بمعنى أن الفقرة الثالثة هى الفقرة الوحيدة بين الفقرات الخمسة التى تمتاز بطول واضح ، ولكن هذا الطول يمتلئ بكثير من التفصيلات ، ولايحمل إلا سير التتابع العادى للحدث الذى ليس فيه حبكة بالمعنى التقليدى . لذلك يمكن القول أن القصة هنا تسير من البداية إلى النهاية مباشرة على شكل هلال لا على شكل مثلث .

وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى أن القصة وصف هادىء رتيب للحادث ، فإن هذا يلتقى مع ماقلناه الآن عن شكل تطور الحدث فيها . فليست هناك انفعالية لأنه ليس هناك تعقيد فى الحدث ، وانما يسير مفرداً حتى النهاية ، وأن تدخلت بعض

العناصر الخارجية لتزيد من هدوئه ، ولكنها لم تؤثر على فردانية الحدث .

ويساعد فى تحقيق هاتين الخاصيتين ملمح لغوى هام عند يحيى ، هو استخدام الصفات ، فالصفة تقوم لديه بدور هام فى قصصه ، لأنها فى كثير من الأحيان أداته فى رسم التنافر والتعارض بين الجزئيات . فالجمل التى تكونت منها القصة ، هنا ، لاتخلو واحدة منها من الصفات ، ونستطيع تتبعها جميعاً . ولكن المهم ليس هو الصفات بقدر طريقة الكاتب فى توظيفها . فى الفقرة الأولى تقوم الصفة (مسرعاً ، مسرعة) بالدور الأساسى فى الفقرة ، لأنها تحدد الأرضية المحايدة . بين الفقرتين الثانية والثالثة تحدد الصفات التعارضات الأساسية وخاصة بين صاحب العربة وبائع الصحف . الأول قصير ببطن أما بائع الصحف فهو طويل ضامر يلبس جاكته قديمة قذرة طويلة الأكمام ، ويستكمل هذا التعارض حين يحاول صاحب العربة أن يعطى بائع الصحف عشرة قروش فيرفض قائلاً «الثواب عند الله» .

أما وصف العربة بالسواد فهو هنا يحتل أهمية خاصة ، فهو يوحى بما قد يكون لها من صبغة رسمية . ونلاحظ أن هذه الصفة تأتى ملازمة للعربة الفيات كلما جاءت (ثلاث مرات فى القصة) . ويبدو التناقض الأساسى فى القصة من الجملة التى ترد فى نهايتها (وسارت العربات بطيئة فمسرعة : رتلاً طويلاً بكل لون) . التناقض التواصل بين اللون الأسود وكل الألوان هو صاحب الدلالة الرئيسية فى القصة ، فإذا كانت العربة السوداء قد قتلت عابر الطريق ، وكان الصراع بين صاحبها وبين الباقين وخاصة (العمال) ، فإن هذا لم يمنع الضاوى من أن يمهد الطريق أمام العربات التى بكل لون : أسود وأبيض وأحمر وأزرق .. الخ .

وهنا تكمن الرؤية بالغة الجدل عند الفنان . ان التعارض بين صاحب العربة والعمال ، وارتكاب صاحب العربة جريمة فى حقهم ، لايمنع أن تعود الحياة إلى سيرتها ، وأن يكون الفاعل فى ذلك هو العامل الذى لايتخلى عن وظيفته فى بناء الحياة ، مهما توقفت ، أو مهما سارت ضده . الفيات السوداء ارتكبت جريمة ، وهو يفتح الطريق أمام العربات بكل لون .

وأخيراً ، فإن القصة وإن تكن قد تخلصت من الحبكة والتطور التقليديين ، إلا أنها استعاضت عنهما بعناصر بنائية أخرى أهمها اقامة التعارضات التى تقوم أساساً على الصفات «السلوك ، دون تقرير مباشر» والتى تحل فى نهاية القصة ،

مقدمة تمايزاً حقيقياً بالنسبة لهذا الفنان . وهى قصة يمكن أن تعتبر ممثلة إلى حد معقول من حيث طريقة بنائها لمعظم قصص هذا الشكل عند يحيى : القصة - الحدث .

القصة - اللوحة : الجثة (الدف والصندوق ص١٣٤) .

فى هذه اللوحة ثلاثة عناصر متداخلة : الخمسون فداناً المزروعة عدساً . جثة القتيل . الطيور . الخمسون فداناً توصف بدقة . موقعها وطريقة ريها وخصوبتها ومنظرها مساء وصباحا . وهى مزروعة عدساً نضج يحتاج إلى الحصاد . ويشغل هذ الوصف أكثر من ثلث القصة (ثلاث فقرات من عشرة) . وفى الفقرة الرابع وصف للجثة التى ترقد وسط شجيرات العدس . ووصف الجثة أيضاً مفصل . صاحبها كهل فصلت رأسه عن جسده ، ببلطه (وهنا وصف للبلطة أيضا) ، وهذا القتيل كان يصعب اصطياده .

فى الفقرة السادسة محاولة لتفسير العلاقة بين الجثة وحقل العدس . فالقاتل المؤمن بالخرافة وضع الجثة هناك ايماناً بقسوة العدس ، ولكن العدس كان حنوناً هذه المرة أما الذى لم يكن حنوناً فهو الأرض والشمس الحارة والحداءات التى حومت فوق المكان ، فخافت منها القبرة واختفت بعيداً .

عناصر اللوحة هنا اذن متجاورة ، وان كان بعضها متداخلاً فثمة تداخل بين القتيل والعدس ، وبين القاتل والعدس وبين القاتل والقتيل . كذلك يمكن أن يكون هناك تداخل بين الطيور والجثة . غير أن هذا التداخل محدود جداً ولايصنع علاقات قوية تربط هذه العناصر ببعضها البعض . يساعد على هذا أساساً الصفات المستغرقة التى تعطى لكل عنصر على حدة ، غير أن صفات كل عنصر لاتتعالق مع صفات العنصر الآخر ، مما يبقى هذه العناصر بصفاتها مستقلة تماماً ولاتؤدى إلى اكتمال من نوع ما ، حتى فى حدود اللوحة . وتبقى هذه اللوحة اذن جميلة العناصر المتراصة ، ولكنها لاترضى الرغبة فى التكامل عند الملتقى .

القصتان السابقتان تعطيان الملامح العامة لفن يحيى فى شكليه الحدثى واللوحى ، من حيث طريقة البناء واللغة المستخدمة ، وطريقة رسم الشخوص عبر السلوك واللغة . غير أننا نشعر أن طريقة البناء تحتاج إلى دراسة أبعد . وسوف نحاول أن نقوم بهذه الدراسة لكل انتاج يحيى ، مركزين على أهم عنصر فى البناء وهو النهاية .

ان النهاية فى القصة القصيرة هى الهدف هكذا يقول ايخنباوم «فالقصة تلقى بثقلها كله فى اتجاه النهاية» ، «اذْ يجب أن تزداد سرعتها كالقنبلة الملقاة من طائرة ، وذلك لكى تضرب الهدف بكل قوتها وثقلها» (٣٦) . ويقول فى موضع آخر أن «النهاية فى القصة القصيرة هى نخاع البداية ولبابها» (٣٧) وذلك لأن موضع النهاية – كما يرى – هو الموضع الذى تصل إليه القصة بذروتها وتبقى هناك عكس الرواية التى يأتى فيها بعد الذروة ارتخاء من نوع ما . «لقد كان هدف بوشكين فى حكايات بيليكين أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة ، وبذلك يحقق تأثير الحل المفاجىء» (٣٨) . لذلك فإنه «إذا كان للأقصوصة محور فهو نهايتها» ، حتى لو كانت هذه النهاية هى الجزء الظاهر من محور مدفون فى ثنايا العمل الاقصوصى كله .. وتبدو هذه المسألة واضحة جلية فى أقاصيص الحدث ، ولكنها تنطبق أيضاً على الأنواع الأخرى من الأقاصيص . وينبغى ألاتفهم النهاية أبداً على أنها ذروة أو حتى على أنها لحظة تنوير ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصى» (٣٩) .

ويشير هذا النص الأخير لصبرى حافظ إلى تعديل فى نصوص – ايخنباوم» حول مفهوم الذروة فى القصة القصيرة ، وهدف التعديل أن تنسحب أهمية النهاية على كل القصص القصيرة التى ليس فيها حدث بارز أو ذروة . وهذا التعديل صحيح ، ونحاول أن نجد له سنده النظرى .

ان القصة القصيرة – فيما نرى – هى نظام اشارى (٤٠) يحمل رسالة عبر مجموعة من الدوال تتمثل فى عناصر بناء هذه القصة من شخوص وأحداث وحوارات (سواء داخلية أم خارجية) .. الخ . بمعنى أن كلا من هذه الدوال هى عنصر فى هذا النظام الاشارى ، أى أن لها وظيفة تلعبها فى إكمال هذا النظام من ناحية ، وفى توصيل رسالته (أو دلالالته) . ويخرج مصطلح الدلالة ، هنا من التقسيم المثالى للدلالة إلى دلالة مباشرة أو ايحائية .. الخ ، ذلك أن كل نظام اشارى (مثل اللغة) يحمل كماً من المعلومات يمكن قياسه وحسابه ، سواء كانت هذه المعلومات معلومات مما تعارفنا عليه ونستعمله ، أو كانت معلومات غامضة أو محسوسة فقط ، مثل الدلالات التى تعطيها لنا لغة الشعر ، ولغة القصة القصيرة أيضاً ، ولكنها فى النهاية كلها معلومات .

والنهاية هى الموضع الذى يكتمل فيه هذا النظام الاشارى ، كما تكتمل فيه الرسالة : فى هذا الموضع ، يضع الكاتب قلمه ، ويشعر أنه انتهى مما يود قوله

بهذا الخصوص ، ولهذا الموضع – لهذا السبب أهمية خاصة لدى الدارس ، الذى يود أن يدرس لماذا وضع الكاتب قلمه هنا بالتحديد وماهى دلالة ذلك . وينتقل العمل (القصة) إلى القارئ . فتكون النهاية هى الموضع الأخير الذى يصل إليه القارئ وبعده يرفع عينيه عن القصة ، ليتأمل فيما أراد المؤلف أن يرسله إليه ، وبمعنى آخر ، فإن هذا الموضع هو صاحب الاشارة الأخيرة فى هذا النظام الاشارى ، وهو من ثم صاحب التأثير الأخير الذى تتركه القصة على قارئها وعلى هذ التأثير يترتب كثيراً موقف القارئ من القصة وهنا أهمية أخرى للنهاية .

والنهاية ، بما أنها الموضع الأخير فى القصة ، تمثل طرفاً فى علاقة معقدة مركبة . فهى فى علاقة مع بقية أجزاء النص . هى فى علاقة مع تطور الأحداث (إذا كان ثمة أحداث فى القصة) ، وفى علاقة مع تطور الشخصيات أو الشخصية الواحدة . وادراك وتتبع هذه العلاقة بين النهاية والقصة أمر فى غاية الأهمية ، لأنها تكشف أبعاد رؤية الكاتب وكيفية فهمه لطبيعة حركة الحدث وطبيعة تطور الشخصية ، وإلى أى مصير هى سائرة . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، فإن رؤية الكاتب لهذه العلاقة تمثل واحدة من خصوصياته الفنية ، حيث أنه يتميز – بها – عن غيره من الكتاب السابقين والمعاصرين . ومن ناحية ثالثة ، فإن فهم الكاتب لطبيعة النهاية وعلاقتها ببقية القصة ، تعكس رؤية الكاتب لحركة المجتمع الذى تعيش فيه شخصياته ، وتجرى فيه قصصه ، ويعيش هو نفسه فيه ، بل وفهمه أيضاً لطبيعة حركة التاريخ ولقوانينه المسيرة الأساسية ، وخاصة إذا كانت دراسة النهاية تشمل انتاج كاتب مكتمل لامجرد قصة واحدة .

وعلى هذا الأساس ، فاننا ندرس النهايات فى قصص يحيى الطاهر بشكليها : الحدثى ، واللوحى ؛ باعتبارها المحاور الأساسية فى بناء هذه القصص ، بالمعنى الواسع لمصطلح البناء والذى يشمل ، بالاضافة إلى الأحداث ، الشخصيات وبقية العناصر .

فى قصص الشكل الأول ذات الطابع الدرامى سنجد أن النهاية تلعب دوراً واضحاً ، ويمكننا أن نقسم هذا الدور إلى ثلاثة أنماط هى : نمط المواجهة ، ونمط الهروب ثم نمط النهاية المأساوية .

فى نمط المواجهة تندرج أربع قصص من مجموعة (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) ، هى (طاحونة الشيخ موسى) و (محبوب الشمس) ، و (معطف من الجلد) و (قابيل الساعة الثانية) . هذه القصص تنتهى بانتصار من نوع ما ، يقوم

على المواجهة ، فنظير فى (طاحونة الشيخ موسى) يستطيع أن يواجه معتقد القرية بأن الماكينة لايمكن أن تدور دون التضحية بطفل ، بمعتقد آخر لهم فى بركة الشيخ موسى ، فينتصر عليهم كاشفاً عن قدرة الرأسمالى على التلاعب بمعتقدات الجماهير وتوظيفها لخدمة مصالحه . وفى (محبوب الشمس) يتغلب حب (محبوب) لأهل القرية على كراهيته لهم بعد أن غابت الشمس وتأزمت الأمور . فيقرر أن يواجه غياب الشمس بحلم أن تعود – من أجله «من أجل الرغيف الناضج ولون شعره الشمسى» ومن أجل أهل القرية الذين قرر أن يتعالى على احتقارهم له بسبب لونه . وفى قصة (معطف من الجلد) تقع الشخصية فى مأزق لاتستطيع أن تخرج منه ، فهى واقعة بين نقيضين : المطر ومطاردة البوليس من ناحية ، وعدم قدرة صديقه على ايوائه من ناحية أخرى ، ومن ثم فإنه يقرر أن يواجه هذا الموقف بمعطف من الجلد (صنع خصيصاً للمطر) . وفى (قابيل الساعة الثانية) حيث لايسمح العمل الحكومى للموظف باجازة كى يتخلص من دورته الآلية القاتلة ، فيقرر هذا الموظف أن يستقيل فيقدم ورقة بيضاء ولكنها تتضمن معانى الرفض والتمرد .

السمة الغالبة على المواجهة التى تقوم بها الشخصيات فى هذه القصص هى سمة المواجهة السلبية أو الجزئية ، والتى لاتحل الصراع على نحو صحيح ، وحتى المواجهة الايجابية الناجحة فى قصة الطاحونة هى أيضاً سلبية لأنها تعتمد على الخداع الواضح – أو الموضح من قبل الكاتب والمدان أيضاً من ناحيته .

وتستمر هذه السمة فى قصص المواجهة فى مجموعة (الدف والصندوق) . بل اننا نجد تصريحاً واضحاً تقوله الشخصية فى قصة العالية : «لن أواجهه مواجهة الثور . ولن أستسلم كبقرة .. مكر الثعالب يغلب القوى الباطش» . وفى قصة (الشهر السادس من العام الثالث) تأتى المواجهة من خلال التعلق بأمل هو عودة الابن . تتشبث به جميع الشخصيات : الأب والأم والابنة ، وهو أمل لايعطى القصة ايحاء بامكانية تحقيقه ، وبالتالى فهو أمل واه . أما نهاية قصة (اليوم الأحد) فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) فتعتبر أكثر نهايات قصص يحيى – من وجهة نظر الباحث – اتساقاً مع القصة فالسيارة تصدم رجلاً وتقتله.. ويغطى بائع الصحف الجثة (لوجه الله) وتأتى الشرطة لتأخذ القاتل والقتيل ، ويصفو الشارع مرة أخرى . ويخرج (الضاوى) العامل بدكان الأحذية ليرش الماء ويكنس ، ولتعود الحياة إلى سيرتها الطبيعية «وسارت العربات بطيئة فمسرعة رتلاً طويلاً بكل لون» صحيح أن النهاية تكشف اغتراب الفقراء فى هذ العالم ولكن هذا هو

الهدف البعيد الذى تريد القصة توصيله ، وتقترب من مستوى هذه القصة ونمط نهايتها قصة «الرقصة المباحة أيضاً» (٤١) .

فى مجموعة «حكايات للأمير حتى ينام» نجد المواجهة فى ثلاث قصص (حكاية أم دليلة) وهى تتشابه فى نهايتها مع نهاية قصة طاحونة الشيخ موسى : المواجهة المدانية . وقصة (حكاية صيف) وفيها نجد المواجهة بالخوف حيث القرين يخاف من ابن الشعب ولكنه لايفعل شيئاً إلا أن ينبه نفسه إلى ذلك . ثم قصة (قفص لكل الطيور) حيث ينتصر (فصيح) المحامى ويكسب زجاجة الكينا ويخرج الجميع أبرياء . ولكن الانتصار هنا وهمى لأنه يقوم على اقتناع القضاة بأن المذنبين ليس فيهم لحم يستحق الحكم عليهم . وهنا تحايل على تحايل السلطات التى صممت على ادانة من لم يستطع أن يصنع المستحيل (قفص لكل الطيور) . فصيح هنا تعالى على قهر السلطات وحاول تبرئة أبناء الشعب من تهمة غير صحيحة ويصل الأمر فى النهاية إلى تبرئة الجميع : ساكن القلعة والتجار والفقراء، من أذنب منهم ومن لم يذنب .

نهاية المواجهة فى هذه القصص ليس فيها إلا قصة واحدة تحقق المواجهة الصحيحة إلى حد كبير (اليوم الأحد) ، أما بقية القصص فإنها تواجه مواجهة سلبية اما بالخوف أو المكر أو الحيلة أو التعلق بأمل ضعيف . وهذه المواجهة – لذلك – تقترب كثيراً من النمط الثانى من النهايات : النمط الهروبى .

فى هذا النمط الهروبى من النهايات نجد عشر قصص ، ست منها فى مجموعة «ثلاث شجرات» ، تبدأ بقصة «الكابوس الأسود» حيث الغرق هو المصير الوحيد الممكن لهذا المخمور المعذب فى كل جزئيات حياته ، وان كانت ثمة امكانية للنجاة (كان بمقدوره أن يصرخ .. كان الماء بعيداً عن فمه ، ولكنه لم يصرخ ، فليس هناك أحد غيره .. وهو لايحسن العوم) .

فى قصتى «حصار طروادة» و «الثلاث ورقات» ، يتم الهروب بطريقة واحدة هى رد الفعل العكسى . الشخصية الحزينة التى تود البكاء فى «حصار طروادة» تنتهى بالانفجار فى الضحك مع كل الآخرين الذين يضحكون عليها وعلى أشياء أخرى . والشخصية التى تعذبت – طوال الطريق (فى الثلاث ورقات) خوفاً من الموت .. تنتهى بالرغبة فى الموت .

وفى قصص «ليل الشتاء» و «٣٥٠ البتاجى» ، و «الوارث» تشترك النهاية الهروبية فى طريقة أخرى هى التعالى على واقع القصة ، عن طريق التعلق بأمل

ماض أو ذكرى كما فى القصة الأولى ، أو عن طريق الوهم بالحل ، كما فى الثانية، حيث نجد عباس (دندراوى) يتوهم أنه تخلص من مشكلاته فى العالم بوهم قتل نفسه ، أو بالاغراق فى الكابوس الذى يسيطر على «الوارث» ليحقق فى هذا الكابوس بعضاً من أحلامه فى حضن أمه ، وبالهرب من منظر الجمس الذى قتل زوجته الخائنة .. الخ .

وسوف تتكثف طريقة التعالى هذه فى قصص النهاية الهروبية من مجموعة (الدف والصندوق) فالأخت فى «الدف والصندوق» تذهب فى غيبوبة مرضية تحلم فيها بتحقق حلمها الجنسى مع أخيها وتتخلص من الخوف عليه .. والأخ فى نفس القصة يتخلص من التناقض المسيطر عليه نتيجة ضغط الأم لكى يأخذ بالثأر من شخص هو متأكد أنه ليس مذنباً ، فيطلق النار على كلب يحمل اسم هذا الشخص (شبيب) ويتكرر نفس الأمر فى قصة (المهر) التى هى استمرار (للدف والصندوق) حيث الأخ يفشل فى التقاط (شبيب) فيطلق الرصاص فى الهواء بدعوى أنه (يجب ألا يعود إلى هذا الصمت) . وفى قصة (الوشم) يهرب جابر من مشكلاته . التى هى عدم القدرة على تحقيق الزواج من فتاته - إلى الغجرية التى «تنقش بيدين مدربتين على الجلد بالابرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه انسى .

وتستمر طريقة التعالى فى قصة وحيدة من مجموعة «حكايات للأمير» وهى : «هكذا تكلم الفران» . فى هذه القصة نهاية مركبة من نهايتين . النهاية الأولى حلم مخيب للآمال فى النعيم والثانية تشير إلى الرغبة فى العودة إلى الحلم الذى سبق أن رأيناه ينتهى بخيبة للأمال . فنهاية القصة اذن حلم بالعودة إلى الحلم المحبط .

هنا نقطع التسلسل لنعود إلى الشكل الثانى (قصة اللوحة) ، لأنها جاءت زمنياً بعد النمطين السابقين . فهذا الشكل يتمثل أساساً فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) وان كانت لها بدايات فى المجموعتين السابقتين .

النهاية فى هذا الشكل ، ليست نهاية لحدث ، وانما هى لمسة أخيرة تضاف إلى اللوحة فتؤكد أحد ملامحها ، أو ربما لاتؤكد وتصبح اللوحة مجرد رصد للملامح .

فى قصة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) ، يظل الحوار دائراً حول عودة الأب وامتلاك الشجرات الثلاث التى تثمر برتقالا . وينتهى الحوار بتأكيد

هذه الملكيـة ، دون حـدوث جـديد على الحـوار وتأكـيـد الملكيـة هنا ليس فـقط للشـجرات، بل أيضـاً للـ (هناك) كـما تعطى تركيب الجملة الأخيرة أن هناك ثلاث شجرات كبيرة تثمر .. تركيب الجملة هنا يؤكد الملكية ، ويؤخر الاثمار ! كما هو حال الـ (هناك) فلسطين .

ويستمر هذا النمط فى قصة «حج مبرور وذنب مغفور» فى مجموعة «الدف والصندوق» ، حيث تنتهى اللوحة التى يرسمها النقاش استعداداً لاستقبال الحاج العائد بتساؤل «أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع فى يده بدل العصا سيفاً قاطعاً» .. هذه النهاية تؤكد أحد ملامح اللوحة (القصة) ملمح السيطرة التقليدية التى يحتلها الرجل فى عالم القصة ، والتى تتبدى طوال الاستعداد لعودته، والخوف منه حتى وهو فى الخارج .. الخ .

نجد أيضاً مثل هذه النهاية – التى تؤكد ملمحاً من ملامح القصة فى قصتى (ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً) و «الجثة» من مجموعة «الدف والصندوق» ، ثم فى قصص «الشجـرة» «البكاء والثالث» ، و «شموس» و «إلى الشاطىء الآخر» من مجموعة «أنا وهى وزهور العالم» أما بقية قصص هذه المجموعة الأخيرة ، فان نهاياتها أكثر فعالية من مجرد تأكيد أحد الملامح ، فهى تضيف إلى أحداث القصة كما فى قصة (أنا وهى وزهور العالم) . هنا سنجد أنه من خلال التقابل بين جزئى اللوحة : الربيع والخريف ، والتقابل أيضاً بين نهايتهما يمكننا أن نصل إلى أنه رغم ثبات العالم ، إلا أن الحياة ممكنة .

وفى قصة «أنشودة الطراد والمطر» تكشف النهاية عن خيالية الفعل فى القصة كلها، وتؤكد مع ذلك (أو لذلك) استمرار الخوف المتوهم من المطاردة . من خلال كلمة واحدة فى الجملة الأخيرة : «وكان ظلى هناك – بعيداً – يسبح فى برك الوحل الصغيرة» . وهى كلمة «الوحل» التى توضح أن الشخصية مصابة بالبارانويا. وفى قصة «البكاء والثالث» نجد النهاية تجمع خيوط القصة نحو الانفجار فى البكاء . وتلم هذه الخيوط فى قصة «تلاوة ماسونية» نحو «الشعور الواقعى بأنه مهان» وفى قصة «فنتازيا العنف القبيح» تقود القصة الشخصية نحو الرغبة فى الضرب حتى الموت .

أما قصة «حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح» فى مجموعة «حكايات للأمير» فإن النهاية فيها تقود الشخصية إلى الهروب من خلال التقابل بين عالمين : عالم اعلانات الفيلم والعالم الواقعى ، وكلاهما فيه تقابل بين ولد

وبنت ، وهو تقابل لايحل ، ولذا فالحل الوحيد له هو الهروب منه . وتقترب من هذه القصة كثيراً قصة «أغنية العاشق ايليا» (٤٢) ، حيث التناقض الحاد بين العالم الخارجى (التعيس) والعالم الداخلى (الخصب) ينتهى بالاستسلام للاتوبيس المزدحم «كجزء من العالم الخارجى التعيس» .

السمة الأساسية إذن – فى نهايات قصص اللوحة هى عدم انهاء القصة بشىء جديد وانما فقط تأكيد أحد ملامح القصة ، أو تأكيد التعارض الذى لايحل .

بهذه الأنماط الثلاثة من نهايات قصص يحيى الطاهر عبدالله يكتمل عالم له قدر من الاستقلال . البشر فى هذا العالم يعيشون حياة معقدة مليئة بالمشاكل . يفرض عليهم الواقع مجموعة من الضغوط التراثية أو المعاصرة ، أو كلاهما معاً ، بحيث لايستطيعون – كل منهم بمفرده – أن يواجهها ، حتى وإن توفرت لديه الرغبة فى ذلك . لذلك فانهم إما أن يغرقوا فيها ، فتنتهى القصة عند التسجيل والرصد التجاورى ، أو يحاولون تجاوزها تجاوزاً بالسلب أو يهربون منها . ويكاد الانسان يتصور هذه الحلقة المغلقة التى يعيش فيها هؤلاء البشر ، تلك الحلقة الجهنمية التى تحيط بهم محكمة ، وهم مسلوبو القدرة على مواجهتها ، ومايفعلونه هو النظر إليها بسكون وألم ، وبغيظ أحياناً ، أو يحاولون كسرها بطريق المكر والخداع .. ولاينجحون غالباً .

وتبدو هذه الحلقة انعكاساً للدائرة التى عاش فيها يحيى الطاهر – وجيله – مع الشعب المصرى ، فى زمن حملت فيه السلطات اسم الشعب ، وصارت تحقق باسمه انجازات متعددة وكبيرة ، فى مختلف المجالات ، ولكن دون أن يشارك فيها الشعب نفسه . وهى حريصة على عدم مشاركة هذا الشعب ، فما الداعى لذلك ، مادامت تحقق باسمه كل شىء ! وهو مقهور وصامت (وبخاصة بعد ٦٥–٦٧) والمشكلة الحقيقية هى أن هذا الشعب كان يبدو سعيداً بهذه اللعبة ، ولايدرى أنه مقهور ، ولايدرى ، طبعاً ، إن كان ما يتحقق فعلاً هو رغباته أم لا ، وما إذا كان راغباً فى فك هذه الدائرة أم لا .

وأمام أديب مثل يحيى الطاهر عبدالله ، حاول ممارسة التغيير السياسى فقهر ، فان هذه الدائرة تكرس لديه الضغوط الشديدة التى عاشها وعانى منها فى الكرنك القديم ، فاجتمعت عليه الدوائر القهرية القديمة والحديثة معاً . ومن ثم يبدو – هذا المجتمع أمامه – مغلقاً وبلا امكانيات . رغم أن الحياة تدور باستمرار ، والبشر يقاومون القهر دائماً ، وإن بدون كبير جدوى .

ثم تأتى «حكايات للأمير حتى ينام» متجاوزة هذا العالم ، لتقدم عالماً مختلفاً إلى حد كبير . البشر فى هذا العالم الجديد - رغم أنهم أيضاً من الهامشيين أو المأزومين - يعيشون الحياة ويتطلعون إلى تحقيق أحلامهم ، وقد يحققونها ، ولكنهم لايحققونها على النحو الصحيح ، بل بطرق مزيفة ، بالسمسرة والنهب والتحايل والتزييف ، ويقودهم هذا - طبعاً - إلى خيانة جماعاتهم والتنكر لها . والسلطة (فى هذا العالم الجديد) لاتقف فى وجه هؤلاء المتسلقين بل تساعدهم على تحقيق طموحاتهم بل أكثر ، تغذى فيهم دائماً هذه الطموحات وغيرها ، كما تغذى فيهم الطرق المزيفة والخائنة لتحقيقها .

وهكذا فإن الأمور - فى هذا العالم الجديد ، ومع هذه السلطة أكثر وضوحاً مما كانت عليه من قبل ، فقد تغيرت رؤية الفنان تغيراً بيناً وصار يشعر بأنه لايستطيع أن يهرب مما يحدث ، كما لايستطيع أن يكتفى برصده وتسجيله .. واستطاع بحسه الفنى ورؤيته الجدلية أن يدرك هذه العلاقات الجديدة ، وأن يمدها إلى مصيرها الطبيعى وهو الانهيار .

غير أن هذا الموقف الجديد للكاتب ، كما يتبدى فى هذا النمط الأخير من نهايات قصصه (المأساوية) ، يأخذ طابعاً أخلاقياً وقدرياً فى الغالب الأعم . فثمة - لدى ا لكاتب - رغبة قدرية دفينة في معاقبة كل من يحاول أن يحقق تطلعاته ، حتى وإن كانت تطلعات مشروعة .. لأنها تتحقق بطرق خاطئة فى ظل العلاقات التقليدية الخاطئة أو العلاقات الجديدة المزيفة الخائفة . وبدلاً من أن يتوجه عقاب المؤلف إلى جذر الخطأ - فى العلاقات الاجتماعية - ينصب على رؤوس الأشخاص المساكين الذين لايملك القارئ إلا أن يتعاطف مع بعضهم .

ويمكن القول أن بدايات هذا النمط قد وجدت فى أعمال الكاتب قبل (حكايات للأمير) فنحن نجدها فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) ومجموعة (الدف والصندوق) وخاصة فى قصة (الفخاخ منصوبة للمحبين) وقصة (الموت فى ثلاث لوحات) . فى القصة الأولى تتحطم الشخوص الأساسية (شمرو الزغبى) . أما الشخصية الأخيرة فهى «تستحق الجنون لأنها الشخصية الأخيرة» كما يقول عنوان الفقرة الأخيرة من القصة . هنا نجد أنه لافرار من العقاب لكل هذه الشخصيات . وقد يبدو أن الجنون للشخصية الأخيرة يأتى نتيجة لخوفها من الشخصيات الأخرى ، ولكننا - مع ذلك - نشعر أن النهاية ميلودرامية إلى حد كبير .

وفى القصة الثانية (الموت فى ثلاث لوحات) ، تموت حزينة بعد أن مات البشارى ، وماتت فهيمة . ونحن نشعر أن موت فهيمة - هنا - موت مجانى

لامعنى له ، إلا المبالغة فى عقابها ، بعد أن تحملت موت السابقين ، وتعذبت فى انتظار الابن ، الذى يعود فى رواية (الطوق والاسورة) ونشعر أن النهاية فى الرواية أكثر فنية وانسانية منها هنا .

وإذا كان العقاب فى هاتين القصتين يبدو مجانياً ، وغير مبرر فان العقاب فى قصص (حكايات للأمير) يبدو منطقياً ومفهوماً للخيانة الطبقية أو لمحاولتها ، رغبة فى تحقيق الطموحات . ان العقاب المأساوى يحل بتسع من شخصيات (حكايات للأمير) بدءاً من قصة (من الزرقة الداكنة حكاية) ، وان كان العقاب فيها أقل مأساوية من غيرها . فالكونت يرحل بعد أن أثرى وأفسد بعضاً من أهل البلد .. ولكن المأساوية تزداد بوضوح مع (حكاية عبدالحليم أفندى) الذى تدرج فى خيانة طبقته ، وفى مواجهة واحدة من بنات الطبقة التى خانها ، ينهار إذ لايستطيع أن يقرأ لها الخطاب - لأنه لايعرف القراءة ، ويهرب إلى حضن أمه .

وفى (حكاية الريفية) تخون الفتاة طبقتها ، اذ تتزوج ثرياً فتعاقب بالموت هى وزوجها ، وتقترب منها قصة «دليلة» إذ رغم أنها لم تمت فعلياً ، يمكن اعتبارها قد ماتت نفسياً وانسانياً . وفى (حكاية الصعيدى الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم) يعاقب الصعيدى لمجرد أنه فكر فى خرق قاعدة المؤلف ، لمجرد أنه فكر فى أن يخون عمال البناء (المهنة الأساسية للصعايدة) لكى يصبح بوابا ، وفى (حكاية برأس وذيل) يبدو العقاب أكثر تعقيداً . فجاد المولى حاول أن يتعالم ، وأن يكسر قوانين الطبيعة بالصنعة ، فقرر أن يصبغ القطة البيضاء بالسواد حتى يعالج بلحمها زوجته . فيحاول أن يصبغ القطة فى ماء مغلى بصبغة سوداء ، ومايحدث هو أن القطة تهاجمه . فيخاف ، فيضربها - تحت عينى ابنه وزوجته - حتى تموت . وبهذا يبدو أنه قد حقق حلمه بالحصول على لحم القطة ، ولكنه - فى الحقيقة - فشل تماماً لأن القطة الميتة لم تكن سوداء بعد ، كما أنها ميتة لامذبوحة .

وفى قصة «حكاية بزخارف» يعاقب عباس برده طفلاً فى اصلاحية الأحداث ، وهو عقاب وان بدا صغيراً إلا أنه كبير كرمز ، لأنه حرمه من كل أحلامه فى الحصول على فتاته التى كانت فى كنف زوج صاحب سلطة . والعقاب نفسه يحل بـ «حنا» فى قصة «حكاية مليودرامية» لأنه حاول أن يحصل على حقه من مغتصبيه ، ولكن بالسرقة . وهو لايعاقب (ظاهرياً) على السرقة ، وانما للاشتباه فيه أمام السينما ، وهو عقاب يبدو ميتا فيزيقياً قدرياً إلى حد كبير . وفى قصة «من يعلق الجرس» يبدو التاجر الناجح فى النهاية مستسلماً لواقع الزمن الذى لايقهر اطلاقاً .

ويصل العقاب المأساوى اقصاه فى قصة (ترنيمة للأمير) و (لاحظ التناقض الصارخ التهكمى مع كلمة ترنيمة) حيث يحترق الحبيبان لابسبب الخيانة الطبقية ، ولا بسبب سلوك الطريق غير المشروع لتحقيق الطموحات ، بل لأنهما لم يتزوجا ، وربما لأنهما خانا بلدهما ، فهاجر أحدهما إلى فرنسا والآخر إلى اليمن . أما الشخصية الثالثة فهى - تحترق بالخمر . وقد يمكن القول أن العقاب الذى حل بالحبيبين ، كان عقابا لخيانتهما للشخصية الثالثة .

وهكذا ، فنهايات هذا النمط (المأساوى) يكاد يحكمها قانون قدرى . وهى أقرب إلى نهايات الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى ، وفى حبكتها . ويمكننا أن نعتبرها طريقاً آخر من طرق المواجهة الشعبية التى لجأ اليها الكاتب فى القصص السابقة : المكر والدهاء ، ولكن الذى جعل الكاتب ينتقل إلى هذه الطريقة الانتقامية القاسية فى هذه المجموعة ، هو تغير الظروف الموضوعية ، فقد بات الظلم والفساد واضحاً بحيث أصبح يتطلب ادانة واضحة .. وانتقاماً .

ان انتقال الكاتب هنا إلى هذا النمط من النهايات ، لم يكن إلا جزءاً من الانتقال إلى شكل مختلف للقصة القصيرة ، عما كان لديه هو قبل ذلك ، وعما هو عند زملائه أيضاً . ان الشكل الجديد الذى توصل إليه ، يقوم على تمثل شكل الحكاية الشعبية (٤٣) أساساً ، ليس فقط من حيث طريقة هذه الحكاية فى حل الأمور بقدرة واضحة ، وانما أيضاً فى معظم عناصر البناء ، وأهمها أن الأحداث والأشخاص الذين يقدمهم ، يقعون فى المسافة بين الواقع وما وراء الواقع . انهم ينطلقون من الواقع ، ولكنهم لايبقون فى اطاره ، بل يحلقون فوقه بدرجة من الهامشية ، لاتصل إلى حد الاغراق فى البعد عنه ، تماماً مثل أشخاص الحكايات الشعبية .

كذلك تلتقى هذه المجموعة الأخيرة مع الحكايات الشعبية فى طبيعة اللغة التى تستعملها ، والتى تتميز بأنها لغة منطوقة مسموعة ، وليس مكتوبة ، ويتحقق ذلك من خلال استخدام الايقاعات الحادة ، الناتجة عن كثرة الأصوات المجهورة التى تبرز فى السمع أكثر من الأصوات المهموسة (٤٤) .

لقد كان يحيى الطاهر عبدالله يبحث عن شكل جديد دائماً ، ولكن ليس بهدف الوصول إلى شكل جديد متمايز ، وانما لكى يحقق هدفاً أبعد ، هو الوصول إلى الذين يكتب عنهم ، ولهم ، كما سبق أن قال فى الحوار معه .

الإحـــالات

(١) راجع صباح الخير عدد ٢٣ ابريل ٨١ ص٧ . وهناك شكوك حول تاريخ مجيئه إلى القاهرة ، الأغلب أنه جاء سنة ١٩٥٨ ، ولكنه لم يستقر فيها إلا فى سنة ١٩٦٢ .

(٢) وقد أدى هذا إلى عدم معرفة تاريخ ميلاده الدقيق . فهو يتراوح بين ٣١ إبريل ١٩٤١ و١٩٤٢ .

(٣) راجع «خطوة» ، كتاب أدبى غير دورى شارك فى تأسيسه يحيى الطاهر عبدالله سنة ١٩٨٠ . العدد الثالث خاص بيحيى الطاهر القاهرة سنة ١٩٨٢ ، ص٤٩ .

(٤) المرجع السابق ، مقالة بعنوان «يحيى الطاهر عبدالله كاتب القصة القصيرة» ص٤ .

(٥) علاء الديب : كان صوته من دماغه . صباح الخير ، المرجع السابق ص٦ .

(٦) الأهرام ، عدد ١٣/٤/١٩٨١ ص١٣ .

(٧) فاروق عبدالقادر . كراسات الفكر المعاصر ، العدد الرابع القاهرة ١٩٧٨ ص١١٧ .

(٨) يقول ايخنباوم أن (بناء القصة يجب أن يقوم على التناقضات واللبس والتنافر والتضاد) راجع مقالته «أوهنرى ونظرية القصة القصيرة» ترجمة نصر أبوزيد . مخطوطة ص٥ .

(٩) رغم اقترابها منه فى كثير من العناصر ، لتوضيحها ، راجع : برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر ، ترجمة محمود عياد . فصول مج٢ . ع٤ . ص٤٩ .

(١٠) راجع : برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر . ترجمة محمود عياد ، فصول مج٢ . ع . ٤ ص٤٩ .

(١١) شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر . دراسة فى تأصيل فن أدبى . دار المعرفة . القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٩ ص٥١ .

(١٢) عبدالحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور مجلة المجلة ع. ابريل ١٩٧١ ص٩٠ .

(١٣) قضية الغموض فى سنابل عدد ١٥ ابريل ١٩٧١ ص٨ .

(١٤) بمراجعة أعداد المجلة التى أصدروها الأدباء ، أو غاليرى ٦٨ ، نجد هجوماً شديداً على اليساريين فى السلطة .

(١٥) صلاح عيسى : دقات جنائزية على دفوف الستينات . خطوة . مرجع سابق ص٢٨ .

(١٦) ايخنباوم مرجع سابق .

(١٧) برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر . ترجمة محمود عياد . فصول مج٢ . ع ٤ .

(١٨) حوار مع مجلة المستقبل نشر بعنوان : «حققت فرحى الخاص ، وفرحى النهائى هو الثورة» ، وقد أعيد نشره فى عدد خطوة المشار اليه سابقاً . راجع ص٦٠ .

(١٩) صباح الخير ، مقالة محمد بغدادى : مات اسكافى المودة . شاعر القصة القصيرة ، العدد المشار إليه سابقاً ص٨ .

(٢٠) محمد ابراهيم مبروك : رسالة مفتوحة إلى يحيى الطاهر عبدالله ، النديم ع١ ص٢ .

(٢١) عبدالفتاح الجمل : قبض الريح . المساء ٧٨١/٤/١٥ .

(٢٢) راجع الإحصاءات التى أعدها كل من سيد النساج ، وادوارد الخراط ، لعدد خطوة المشار إليه سابقاً ص٦٣ ، وسوف يدخل عدد من هذه القصص غير المجموعة فى دراستنا . وسيشار إليه فى حينه . وقد نشرت بعد ذلك بعنوان «الرقصة المباحة» كما صدرت كل أعماله فى مجلد عن دار المستقبل العربى ١٩٨٣ .

(٢٣) شكرى عياد ، مرجع سابق ، ص١٨٣ .

(٢٤) عبدالحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الاقليمية والتاريخية مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٧١ ص٧٧ .

(٢٥) رضا الطويل : الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف . الفكر المعاصر . دار الفكر المعاصر . القاهرة . العدد الأول مايو ١٩٧٩ ص٢٠٩ .

(٢٦) خطوة ، مرجع سابق ص٦٠ .

(٢٧) سيزا قاسم : « ... عالمه قريباً من التموجات الضوئية» الأخبار ١٩٨١/٤/١٥ .

(٢٨) صبرى حافظ الخصائص البنائية للاقصوصة . فصول . مرجع سابق ص٢٤ .

(٢٩) علاء الديب ، صباح الخير . مرجع سابق .

(٣٠) خطوة ، مرجع سابق . ص٦٠ .

(٣١) شكرى عياد مرجع سابق ص٦٥ .

(٣٢) فيما عدا قصة (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) .

(٣٣) فيما عدا أربع قصص هى (حج مبرور وذنب مغفور) و (الجد حسن) و (الايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً و (الجثة)) .

(٣٤) فيما عدا قصة (حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح) .

(٣٥) فيما عدا قصة (اليوم الأحد) .

(٣٦) ايخنباوم ، مرجع سابق ص٦ .

(٣٧) نفسه ص٩ .

(٣٨) نفسه ص٦ .

(٣٩) صبرى حافظ : الخصائص البنائية للاقصوصة . فصول ، العدد المشار إليه سابقاً ص٢٤ .

(٤٠) راجع حول مفهوم النظام الاشارى للغة الأدب :

Youri Lotman : Structural Analysis of the poetic text. Trans by Bartion johnson Ardis. Arbar. U.S.A 1976 ch. 1.

(٤١) نشرت بجاليرى ، مجلة الأدباء ٦٨ ، فى عدد أكتوبر سنة ١٩٦٩ . ص١٢ .

(٤٢) نشرت بجاليرى ٦٨ ، عدد فبراير سنة ١٩٧١ .

(٤٣) عن تمثل الحكاية الشعبية فى «حكايات للأمير» تفصيلاً ، راجع حسين حموده : التمثل بين الأدب الشعبى والأدب المدون . جزآن فى عددى خطوة ١ ، ٢ ديسمبر ١٩٨٠ ، مارس ١٩٨١ .

(٤٤) أجريت احصاء على بعض الفقرات من قصة (هكذا تكلم الفران) فاتضح أن نسبة الأصوات المجهورة عنده تقترب من نسبة هذه الأصوات فى اللغة العادية . غير أن هذه النتائج تحتاج إلى دراسات أوسع لكى تصبح مؤكدة ، بل أن لغته تحتاج إلى دراسة على كافة المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، لكى تتضح خصائصها والتى يمكن النظر اليها - بالاحساس - على أنها متميزة . يقول يوسف ادريس «ومن أول سطر ، عرفت أنى أمام كاتب قصة ، وليس أى قصة ، قصة جديدة طوّع لها شاعرية الوجدان المصرى . . جديدة الموسيقى، جديدة اللغة جديدة الموضوع» المرجع السابق.

أمـل دنقــل



أمل دنقـــــل*

بطاقة *

ولد أمل دنقل فى سنة ١٩٤٠ بقنا فى صعيد مصر لأب يعتبر من الصفوة إلى حد ما نظراً لأنه كان معلماً للغة العربية وناظماً للشعر . أكمل أمل تعليمه حتى المدرسة الثانوية فى قنا ، ولكنه لم يستطع أن يواصل التعليم فتركه قبل أن يحصل على الثانوية العامة . فترك قنا إلى القاهرة مع رفيقيه الكاتب يحيى الطاهر عبدالله وشاعر العامية عبدالرحمن الأبنودى . وصل الثلاثة إلى القاهرة فى جو مشوب بالقلق والتوتر ، إذ بينما كانت السلطة الناصرية تسير فى اتجاه تبلور أهدافها التى أسمتها بالإشتراكية ، كانت تزج بالعديد من المثقفين والكتاب فى غياهب السجون ، وفى نفس الوقت لم يكن واضحاً من هذه السلطة . وفى هذا الإطار من التناقض الاجتماعى والسياسى الحاد، عاش أمل مع رفاقه من جيل الستينيات والذين سعى بعضهم إلى العمل السياسى ولكنه لم يفعل مثلهم وبقى على هامش حركة اليسار السياسى فى مصر حتى وفاته سنة ١٩٨٣ .

بدأ أمل حين وصل إلى القاهرة يظهر لأصدقائه ، ثم ينشر شعراً تقليدياً أقرب إلى الشعر الرومانسى فى مضامينه وفى لغته ولكنه رويداً رويداً ، وعبر التفاعل مع الزملاء من الكتاب والشعراء وخاصة أحمد عبدالمعطى حجازى ، أخذ أمل يبلور لنفسه اتجاهاً شعرياً متميزاً ، جعل منه مع منتصف السبعينات واحداً من أهم شعراء العربية المعاصرين الذين أضافوا إلى حركة الشعر الحر أعماقاً وتقنيات لم يصل إليها جيل الرواد والشباب وعبدالصبور .. الخ) .

لم ينشر أمل قصائده الأولى ذات الطابع الرومانسى الباهت ، وإنما نشر بعضها بعد وفاته فى نهاية أعماله الكاملة (القاهرة ١٩٨٤) ولكن أول ديوان له «مقتل القمر» ظل يحمل بعضاً من تلك الطوابع، الرومانسية ، رغم نضج المستوى

(*) كتبت لـ Dictionnaire de litterature de longue arabe. puf. Paris1994.

الفنى بوضوح عن تلك القصائد الأولى أما الاتجاه الحقيقى لشعر أمل فيبدأ بوضوح فى ديوانه الثانى (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) حيث لاحظ معاصروه القدرة الفذة على تحقيق المفارقة بين الحلم والواقع وليس التناقض ، والمفارقة الجامعة للذاتى والموضوعى ، والمفارقة التى تمتد إلى جزئيات القصيدة فى الصورة وفى الإيقاع وخاصة إيقاع النهايات ، والمفارقة الحادة فى التعامل مع التراث (الغربى فى البداية ثم العربى والإسلامى بعد ذلك وإلى الأبد) بحيث أن الرموز التراثية لاتبقى ذاتها فى نص أمل دنقل بقدر ما تتحول إلى رموز معاصرة وحية سواء متطابقة مع منظور الشاعر أم مخالفة له . ولعل رمز زرقاء اليمامة يكون أحد أهم الرموز التى برع أمل دنقل فى إلباسها معانياته فى الواقع قبل هزيمة ١٩٦٧ ، وبها اشتهر شهرة فائقة بسبب من رصده - عبرها - لمجمل تناقضات الواقع العربى الذى كان لابد أن يؤدى إلى الهزيمة :

قيل لى «اخرس»

فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان !

ظللت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى لاحول لى أو شاه

أنا الذى أمضيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت .. ولم أدع إلى المجالسة ؟!

وتظل هذه الخصائص الأساسية فى عمل أمل التالية : (تعليق على ماحدث) . و(العهد الآتى) و (أقوال جديدة عن حرب البسوس) . ففيها جميعاً يظل الشاعر قادراً على أن يحمل هموم شعبه فى إطار همومه الشخصية ، دون أن تنمحى هذه الهموم . وكلما تقدمت بالشاعر الخبرة نضجت إمكانياته حتى استوت كاملة فى قصائد مثل «الكعكة الحجرية» و «لاتصالح» . وكان الشاعر يفعل ذلك فى فى ظل وضع شديد التعقيد بعد هزيمة ٦٧ وبعد الانفتاح الاقتصادى ومعاهدة السلام مع اسرائيل ، وهى جميعاً أمور أدت إلى خلل اجتماعى وثقافى بالغ الأثر

فى المجتمع المصرى . أدى إلى تغيير ملامحه الأساسية فأغلبية المثقفين والكتاب إما هاجروا إلى خارج مصر أو هاجروا إلى ذواتهم الداخلية يرقبون بخوف مايحدث . ولم تصب هذه الأزمة أمل دنقل فى الأعماق إلا فى نهاية السبعينات ، حينما تواطئت معها عوامل ذاتية (وربما كانت هى أيضاً موضوعية) ، هى إصابته بمرض السرطان الذى أخذ يهد فى جسمه وفى رجولته خاصة حتى أدى به إلى الموت فى ١٩٨٣ . فى هذه الفترة كتب أمل دنقل قصائد ديوانه الأخير (أوراق الغرفة رقم ٨) وهو رقم الغرفة التى فارق منها العالم بمعهد السرطان . وكان واضحاً أن أمل فى هذه القصائد أكثر هدوءاً وتأملاً وحزناً (رغم أن الحزن بالذات لم يفارق شعره وحياته على الإطلاق) ، كما كان اهتمامه ببعض العناصر مثل اللوحة (أو الصورة) الممتدة عبر القصيدة ككل أوضح من ذى قبل . هدأ الإيقاع وصار أقل جلبة وأكثر همساً ، ويأخذ التدوير دوراً أكبر من ذى قبل . وعلى مستوى المضمون عاد أمل كما قال فى حوار له إلى المسلمات التى فقدت مصداقيتها وأولها مفهوم الجمال الذى انداح ضمن ما انداح حين (جاء طوفان نوح) . ووجد أمل - كما يقول - أن مهمته هى أن يعود إلى تلك المسلمات ليعيد بناءها من جديد ويجسدها أمام شعبه .

أمل دنقل الشاعر الخالد

رأيت أمل دنقل أول مرة فى حياتى فى دار الأدباء سنة ١٩٧٢ . قادتنى إليه «كعكته الحجرية» التى قرأتها معلقة على حائط كلية الآداب . كنت أسمع عن أمل وأقرأ شعره قبل ذلك ، لكن القصيدة بكثافتها العالية ، واندماجها المطلق فى جوهر حركة التمرد الاجتماعى الطلابى آنذاك ، قادتنى إلى دار الأدباء لأسمع نفس القصيدة ولأكتشف فيها طاقات جديدة أضفاها عليها إلقاء أمل وحضوره الخاص أمام الجمهور .

خلال السنوات التالية تشكلت عبر التقارب والتنافر – كما هى طبيعية معظم علاقات أمل – علاقة حميمة مستقرة غير سنتمتالية – حتى فى أحلك لحظات المرض – تقوم على فهم متبادل عميق للجواهر التى تقوم عليها شخصيتانا ، وللبشر من حولنا ، وللتحولات التى يمرون بها ، بفعل التحولات القاسية التى شهدتها الفترة ، والتى كان أمل – كما كنت وما زلت – يعانيها بعمق وبصلابة وصمود .

وحين أتأمل – الآن – هذه الملامح الأولية البسيطة كمثل هذه العلاقة ، فإنها تبدو لى مفتاحاً أساسياً لفهم شخصية أمل وإبداعه ، فى الحياة وفى الشعر . فرغم ما كان يبدو عليه من عنف وعدوانية وتقلب ، كان فى العمق إنساناً شديد التواصل ، والحميمية ، والأهم تلك القدرة النادرة على النفاذ إلى ماوراء الأشياء والظواهر ، وهى قدرة يصعب تحليلها إلى عناصرها الأولى ؛ فهى وعى كلى شمولى يعتمد على ذكاء فطرى صقلته خبرة طويلة ، وحدس يكاد يعود إلى عهود المصريين القدماء ، ومعارف متنوعة حتى وإن كان ينقصها التكامل فى إطار فلسفى واضح ومحدد .

هذه القدرة على النفاذ إلى الجوهر ، هى الأرضية التى أنطلق فيها شعر أمل دنقل ، وإن لم تكن هى التى صنعته . فلو اكتفى أمل برصد الجوهر (بالمعنى الفلسفى) لانتهى به الطريق إلى الحكمة ، التى كان – فى نهاية المطاف نقيضاً لها – ولكن عبقرية أمل الشعرية ، جعلته قادراً على أن يجعل هذا الجوهر هو نهاية المطاف فى العملية الشعرية ، وأن يجعل الوصول إلى هذا الجوهر مهمة المتلقى الأخيرة ، تلك التى تصله عبر تجسيد منحنيات التجربة بمشاعرها وصراعاتها وتطوراتها الدرامية .

على هذا النحو تعاونت الطاقات الإدراكية والتشكيلية وتمازجت لتعطى شعر أمل دنقل القدرة على تمثيل الإنسان العربى المعاصر ، أى على تجسيد احتياجاته الجمالية والروحية فى أزمته الراهنة التى تمثل نمطاً خاصاً من التطور فى العصر الحديث ، بحيث جاز لنا أن نسمى أمل شاعر الحداثة العربية ومضيفاً مع زملائه محمود درويش وسعدى يوسف إلى الطريق المتميز للشعر العربى المعاصر الذى بدأه بدر شاكر السياب .

ولايخفى على متابع حركة الشعر العربى المعاصر ، أن يدرك أن صراعاً واضحاً قد بدأ وتبلور فى الخمسينيات بين تيارين تقاربا أحياناً ، وتباعدا فى كثير من الأحيان ، أقصد تيار الشعر الذى سمى آنذاك بالملتزم وتيار مجلة شعر الذى اتهم آنذاك بالتعامل مع الجهات الأجنبية والذى انتمى إليه أدونيس وخليل حاوى وآخرون ، وقد وصل هذا الصراع إلى مجلاه الفج حينما أعلن بعض شعراء السبعينيات فى مصر ونقادهم أن أمل دنقل هو آخر الشعراء الجاهلين ، معلنين بذلك انضواءهم فى إطار التيار الثانى الذى كان وظل - من وجهة نظرى - منحنى صغير فى تيار الشعر العربى الممتد والذى يمثله التيار الأول . وهذا مايشهد به حاضرنا الراهن .

فبعد خمسة عشر عاماً من رحيل أمل ، بدا أن الساحة قد باتت خالية لشعراء التجربة الذهنية المجردة المغرقة فى الانطواء على ذاتها والعازفة عن التواصل مع العوام واعتبار ذلك أحد أمجادها ، نرى أجيالاً أحدث من الشعراء ، سواء فى الفصحى أو فى العامية قد أخذت تراجع بقوة هذه التجربة وترفضها ، وتعود إلى التواصل مع تجربة التيار الأساسى كما أسميته فى الشعر العربى المعاصر وفى القلب منه تجربة أمل دنقل . وبقى أمل الملاذ الدائم للجمهور المحب للشعر، يرى فيه صوته فى كل الأزمات المتتالية التى تمر - ويمر - بها واقعنا الراهن ، ومن هنا تعددت طبعات أشعاره ، ومن هنا أيضاً - نفهم سر الاهتمام النقدى وكثرة الدراسات التى نشرت والرسائل الجامعية التى أعدت والتى مازالت قيد الإعداد.

 اسماعيل العادلى

اسماعيل العادلى

١ - اسماعيل العادلى :

أنا أعرف قاتلك .

لم يخرج اسماعيل من بيته منذ سماع خبر الحكم على صديقه نصر أبوزيد بالتفريق عن زوجته - إلا إلى المستشفى ومنها إلى مقابر الغفير. قاد إعلان الخبر اسماعيل بدماثته ولينه إلى سخط وغضب ، يعلن أن هذه حياة لاتستحق أن تعاش .

فى أواخر السبعينيات التقت جماعة من المثقفين المصريين حول مشروع مجلة غير دورية كان اسمها «خطوة» ، أصدرنا منها ، أنا ويحيى الطاهر عبدالله عددين . ثم مات يحيى . وحول موت يحيى اتسعت دائرة المهتمين بمشروع خطوة . فضمت أمينة رشيد ، وبدر سليمان الرفاعى ، وإسماعيل العادلى وعز الدين نجيب ، ونصر أبوزيد .

لم يكن لقاؤنا فى «خطوة» مجرد لقاء فكرى ، يمكن أن ينتهى بتوقف «خطوة» سنة ١٩٨٥ بعد صدور ثمانية أعداد وعدد من المطبوعات ، كان من بينها مجموعة اسماعيل الأولى «العام الخامس» ، وإنما كان لقاء قيم انسانية ، امتد بعد «خطوة» رغم تفرق السبل الحياتية . ظللنا جميعاً أصدقاء وإن تباعدت المسافات أحياناً بين القاهرة والرياض .. حيث سافر اسماعيل ، أو بين القاهرة واليابان حيث سافر نصر . كنا جميعاً نعيش الأزمة التى ألمت بالوطن . وكان كل منا يحاول أن يتجاوزها بطريقته ، كما حدث للمصريين جميعاً .. لكن كان بيننا دائماً هذا اليقين بأنه لايمكن أن نتجاوز الأزمة إلا إذا كنا معاً .

لذلك فحينما سافر اسماعيل مضطراً إلى السعودية بعد أن تجمد عمله فى الجامعة العربية لسنوات طويلة ، ثم أنهى عقده ، لم يطق الحياة هناك أكثر من عام . وحين عاد لم يكن يصدق أنه قد نجا من هذا الهلاك المحقق .

كان اسماعيل قد نجا بأعجوبة من الموت بأزمة قلبية منذ سبع سنوات . ومنذ ذلك التاريخ لم ينج اسماعيل أبداً من يقين داخلى محيق بأنه مهدد بالموت . ولذلك فإن سرعة إيقاعه فى العمل لإنجاز أحلامه كانت قاتلة ، وزادت عليها ضرورية أن يعمل من أجل ضمان معيشة أولاده ومستقبلهم ، وهو الأمر الذى اضطره أن يعمل مع محطة تليفزيون ، كان يعلم جيداً مدى سوءها ومدى رفضه العميق لها ، ولعمله فيها .

فى الخامسة من صباح السبت الأول من يوليو فوجئت نهاد بأن اسماعيل قد فقد القدرة على النطق . فنقلته مع الجيران إلى المستشفى . لم يكن بالمستشفى استعداد للعناية المركزة . وفى الطريق إلى مستشفى آخر مات اسماعيل : كمية زائدة من الصديد منعت الأوكسوجين عن القلب المرهق الحزين .

هل ترانى أبلغتكم عمن قتل لسماعيل العادلى ؟ أم ترانى أبلغتكم عمن أراد قتل نصر أبوزيد فبدأ باسماعيل ؟

٢ - حلم إسماعيل العادلي

النص المسرحى المنشور هنا (*) هو آخر ماكتب إسماعيل العادلى مسرحياً . وقد كتب ليقدم فى إطار مهرجان المسرح التجريبى لهذا العام (١٩٩٥) . غير أن مشكلات تتعلق ببعض الفقرات فى النص (وخاصة ما يتعلق بالنازية) أدت إلى عدم استكمال البروفات نتيجة لرفض المؤلف تغيير نصه . وها نحن ننشره هنا إعمالاً لوصية المؤلف الراحل الذى تمنى أن ينشر «بالقاهرة» بالذات .

وإسماعيل العادلى (١٩٤٢-١٩٩٥) واحد من أكثر الكتاب المصريين المعاصرين تميزاً لصوته الخاص الذى تبدى رغم تنوع الإبداعات الفنية والأدبية التى قدمها للثقافة العربية المعاصرة . فهو واحد من أميز أصوات القصة المصرية القصيرة كما تبدى فى مجموعاته الثلاث (العام الخامس ، أيام المطر ، بوابات البحر) . كذلك فهو واحد من كتاب المسرح . المتميزين عبر مسرحياته (تمر حنة، حدث فى أكتوبر ، كونشرتو ٢) بجانب أعماله الدرامية التى قدمت على شاشة التليفزيون ، وكتاباته النقدية عن المسرح التى نتمنى أن تصدر قريباً فى كتاب .

لقد بدأ إسماعيل العادلى إبداعه مواكباً لما سمى فى الأدب المعاصر بجيل

* نشرت كتقديم لسرحية اسماعيل العادلى : كونشرتو (٢) بمجلة القاهرة عدد اكتوبر ١٩٩٥ .

الستينيات غير أن إسماعيل لم يكن حريصاً على أن ينتمى إلى تيارات الحداثة وما تبعها ، بل كان واعياً بالإنجاز الكبير الذى حققه الأدب المصرى ، سواء فى القصة ا لقصيرة أو الرواية أو المسرحية كان ينطلق فى تحقيق تميزه وصوته الخاص ، من محاولة المعايشة العميقة لتوترات الواقع الذى يعيش فيه مع أبناء وطنه ، وفى الوقت نفسه التمعن فى الانجاز الفنى السابق له فى المجال الأدبى الذى يكتب فيه. على هذا الأساس ظل إسماعيل العادلى منتمياً إلى التيار الواقعى فى الكتابة العربية، إيماناً منه بأن هذه الكتابة ، هى وحدها الكتابة القادرة على أن تمسك بجوهر حياتنا ومشاكلنا ، وعلى أن تقودنا - فنياً - إلى مزيد من الوعى بأنفسنا ومشكلاتنا ، تمهيداً لتجاوزه - غير أن العادلى - فى نفس الوقت لم يكن مستسلماً لحدود هذا التيار سواء كما عرفناه فى الكتابة الأوربية ، أو كما تجلى فى الكتابات العربية فى الخمسينيات . ولذلك نجد أن إسماعيل يتمسك بجوهر الواقعية الحريص على الإنسان وحريته وحقه فى الحياة العادلة الكريمة ، لكنه لايضحى أبداً بجوهر النوعين الأدبيين اللذين كتب فى إطارهما : دارمية المسرح ولحظة التوتر فى القصة القصيرة . كان إسماعيل واعياً دارساً وحساساً بخصوصية كلٍ من النوعين ، وممتلكاً لأدوات تحقيقها فى كتاباته ، لكنه نجح فى معظم أعماله بما فيها الدراما التليفزيونية ، أن ينجز نوعاً من التمازج بين الدراما ولحظة التوتر المكثفة سواء فى المسرح أو فى القصة القصيرة ، فقدم لنا قطعاً فنية جميلة (كما هو الحال فى كونشرتو ٢) يقود فيها تضافر الدراما والتوتر والتكثيف إلى نوع جديد وخاص من الغنائية ، لا بالمعنى السنتمنتالى لهذا المصطلح ، وإنما بمعنى أن الغوص الدرامى فى لحظة التوتر ، كان قادراً على أن يقودنا إلى غور الإنسان وتركيبته المعقدة التى يساهم فى صنعها تاريخه وانتماؤه وقوته (أو ضعفه) النفسى وعلاقاته المتشابكة مع البشر ومع الميتافيزيقا .. وباختصار أسطورة الإنسان الخاصة والحميمة .

فى كتابات إسماعيل العادلى ، وخاصة الأخيرة منها شفافية عالية ، يحققها إتقان فى معرفة اللغة الفنية ومقتضياتها النوعية . كنا فى أمس الحاجة إليه . لكن من يعرف اسماعيل العادلى ، يعرف أنه كان - خلال السنوات الماضية - غير راغب فى الاستمرار فى الحياة ، رغم حبه الشديد لها ، وحرصه على أن يوفر لأبنائه فى حياته وبعد موته أفضل الإمكانيات ليعيشوا هذه الحياة كما يحق لهم وكما ينبغى لهم ولكل المواطنين .

كان حلم إسماعيل الفنى ، والسياسى ، أن يعيش جميع أبناء وطنه ، وجميع

البشر . الحياة على أفضل نحو ممكن . وعندما لم يستطع اسماعيل ورفاقه ، أن يحققوا هذا الحلم ، أو حتى أن يقتربوا منه ، فقد اختار - فى قرار مفاجىء ومتفرد - أن يرحل ، تاركاً فنه للأجيال التالية ، علها تحاول أن تستفيد منه فى صنع الحلم نفسه ، أو حلم جديد .. ربما كان أفضل من حلمه .. ومن حلمنا .

٣- قصص اسماعيل العادلى والخروج من دائرة الحصار

لاشك أن جيل الستينات من الكتاب المصريين قد حقق انجازات شديدة الأهمية فى مجالات الكتابة المتعددة ، وخاصة الشعر والقصة القصيرة ثم الرواية . فقد حققوا نقلات هامة على مختلف مستويات هذه الكتابة : المادة ومنطق البناء ثم اللغة والأسلوب ، ويمكن لنا أن نقول إجمالاً إنهم حققوا قطيعة من نوع ما مع ماسبقهم من تراث فى هذه الفنون . وكانت هذه القطيعة ضرورية ، ولها ما يبررها اجتماعياً فى تلك الفترة من حياة مصر .

غير أن ماينبغى الاعتراف به - الآن - هو أن هذه القطيعة ، وخاصة فى مجال القصة القصيرة كانت انفعالية وأقرب إلى رد الفعل ، وإن هذا أفقدها بعض أهميتها ، فى ضوء الهدف النهائى الذى من أجله قلم هؤلاء الكتاب بعملهم ، إلا وهو صياغة أزمة الانسان المصرى فى تلك الحقبة بهدف ابراز التناقضات فيها ، وفى المجتمع . ما حدث هو أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة وقعوا فى غرام التجريب الشكلى واستمرأوا ذلك ، وفقدوا الهدف البعيد ، وأين كانوا - حتى وهم كذلك - يصوغون بعض جوانب أزمة الإنسان المصرى أى هم أنفسهم .

اسماعيل العادلى واحد من كتاب الستينات . بدأ بكتابة القصة القصيرة ونشرها فى بعض مجلات تلك الفترة وخاصة «المساء» . ولكنه كان فى نفس الوقت كاتباً مسرحياً مولعاً بالمسرح ، فأخذه هذا وشغله عن القصة القصيرة لمدة عقد من الزمان تقريباً ، ولكنه مع نهايات السبعينات عاد إلى نشر القصة القصيرة ، فنشر مجموعته الأولى «العام الخامس» ١٩٤٢ . ثم صدرت له أخيراً مجموعة جديدة هى «أيام المطر» تضمنت رواية قصيرة تحمل العنوان نفسه . وهما مجموعتان كافيتان لإبراز خصائص متميزة لكاتب متميز وذى طابع خاص .

فى هاتين المجموعتين ، يبدو اسماعيل العادلى كاتباً ناضجاً ، يعرف جيداً ، وبشمول كافة مظاهر الحياة فى المدينة المصرية (القاهرة والاسكندرية فى الغالب) ، والتى تأخذ لديه خصائصها الضرورية ، وأهمها أنها ليست منعزلة عن

الريف المصرى وانما تمتد جذورها إليه . ان أبرز الكتاب الذين قدموا حياة القاهرة فى أعمالهم ، وهو نجيب محفوظ ، نظر إلى هذه المدينة والعلاقات فيها نظرة غير تاريخية ، وقطعها عن جذورها فى الريف وتقاليده . وهذا ما يحققه اسماعيل العادلى . ففى كل قصصه نجد الشخوص المدنيين (من البرجوازية الصغيرة فى الغالب) ينطلقون عفواً ، ورغماً عنهم ، من أصولهم فى الريف ، واقصد بالطبع إلى التقاليد والمعتقدات الشعبية التى ما تزال حية فى الريف أكثر من حياتها فى المدينة . وتأتى هذه العودة كاشفة بعمق عن تكوينات هؤلاء الشخوص الدفينة ، والتى لايمكن لنا أن نراها ، إذا عزلناها عن تلك التقاليد .

يبدو نضوج الكاتب أيضاً فى هذه المساحة المتنوعة والواسعة من التجارب ، والتى تتجاوز كثيراً حدود تجربته الشخصية ، كما فعل بعض كتاب الستينات وما زالوا . هو قادر على أن يرصد تجارب متعددة ومتنوعة ، والشخوص مختلفين وفى بيئات مختلفة . فرغم أن العلاقة : رجل / امرأة تبدو هى العلاقة الأساسية فى معظم القصص ، ورغم أن هذه العلاقة تأخذ طوال الوقت بعدها الاجتماعى/ السياسى الذى يكمن فى عمقها ، فإننا نجد نساء مختلفات المشارب والأعمار ، وكذلك رجالاً فى أطوار متعددة : طفل / مراهق / شاب / مسن على المعاش ، وفى حالات متعددة : طور البلوغ / الاغتراب عن عالم الأسرة أو عن المجتمع بأسره ، الفساد الأسرى أو فساد العلاقة الزوجية أو العلاقة العاطفية ، الهجرة أو الاعارة ، عدم التحقق ... الخ ، وفى كثير من القصص نجد أكثر من حالة من هذه الحالات ممتزجة معاً فى القصة الواحدة .

ومنذ القصص الأولى فى «العام الخامس» والتى كانت متأثرة بجو الستينات المختنق والذى تبدو فيه الغربة فردية خالصة وداخلية ، نجد البطل عند اسماعيل العادلى غير مطلق ، وانما هو منفعل وفاعل مع مجموعة من الشخوص ، وفى الغالب تكون هذه الشخوص نسائية . أى أن العلاقة رجل/امرأة تكون فى أساس عمل اسماعيل منذ البداية ، غير أن هذه العلاقة لاتبدو فى عمله بالطريقة التقليدية التى تبرز بها عند معظم الكتاب . هذه العلاقة هنا علاقة مركبة وشديدة التعقيد ، كما أنها علاقة واقعية .

فى هذه العلاقة يبدو الرجل قوياً ومسيطراً ، بل وطائشاً فى كثير من الأحيان ، يمارس السيطرة فى لحظات والعنف فى لحظات .. ولكن كل هذا سطحى . وتبقى المرأة هى المسيطر الحقيقى والفاعل الحقيقى . والمرأة فى عالمه

تتحرك حسب منطق محدد وواضح ، بل وحتى معلن فى كثير من الأحيان : «مرة منذ سنين بعيدة رأت أباها - عندما اغلقت الحكومة دكانه بالشمع الأحمر - يبكى فى حضن أمها ، ورأت أمها تهدهده وسمعتها تهون عليه ، لم تجرؤ على الظهور أمامها ، وقفت خلف الباب تسمع كلمات أمها . وفى اليوم التالى عندما قالت لأمها أنها رأت وسمعت كل شىء قالت لها أمها : أن أولئك الرجال الخشنين الذين يبثون الرعب فى قلوبنا ، أولئك الرجال ، ليسوا فى نهاية الأمر سوى عيال ، وأن المرأة الحقيقية منا هى التى تستطيع أن تسند رجلها وتحميه عندما يحتاج إليها» . (أيام المطر ص١١٩) .

هذا هو المنطلق الذى يحكم العلاقة بين الرجل والمرأة فى القصص . وهو منطق شعبى عظيم الارث ، وواقعى حتى النخاع . والكاتب يقدمه طوال الوقت فى سياق مبررات سيطرته . فى مجتمع يقع القهر على الرجال - وليس فقط على النساء ، سياسياً واجتماعياً ، ينفسون عن قهرهم فى علاقة عدوانية مع نسائهم ، وبعد ذلك يتحولون فى أيدى هؤلاء النساء إلى أطفال . وفى هذا السياق قد يقدم الكاتب كل القواهر السياسية والاجتماعية التى تقهر الانسان ، وتمنعه من التحقق ، مثلما يقدم دفقات حانية من المودة التى تتملكنا ونحن نغوص بهدوء فى داخل الشخوص . ونتمثل بوضوح كثيراً من الأزمات التى يعيشها الانسان المصرى المعاصر - ان الكاتب لايحتاج كثيراً إلى التقنيات الشائعة لكى يقدم لنا عوالمه وشخوصه . انه يختار لحظة من حياة انسان ، تبدو لحظة عادية تماماً ، وهى كذلك بالفعل ، ولكننا مع الكاتب نكتشف كيف يحولها إلى لحظة فنية ، مليئة بالتوتر والصراع مثلاً فى الشهر (المشهد الحادى عشر) يبدو الأمر عادياً حين يعرض صديق على صديقه أن يقوم بدور صغير فى مسلسل تلفزيونى ويرفضه . ولكننا نكتشف وراء هذا العرض درجات من الصراع لانهاية لها . صراع الممثل مع نفسه ومع أسرته ومع مجتمعه ثم مع الحكومة رغم أنه لايمارس السياسية . الممثل لديه طفل وزوجة ومسكن لايجد ما ينفقه عليهم وهو فى نفس الوقت فنان شديد الحساسية متوتر يرى فى نفسه قدرات لانهائية لايسمح لها بالتحقق من خلال دور الكومبارس المعروض عليه . وتحت ضغط الزوجة والحاجة يقبل الدور . ولكنه يدخل فى صراع جديد مع الدور نفسه . فهو يريد أن يؤديه بكل طاقاته (طاقات الدور وطاقات الممثل نفسه) . فى الدور عليه أن يخبر الملك الذى يتصالح مع أعدائه ، ان العامة يحتجون على الصلح والجوع . والملك يطرده وهنا ينتهى الدور . ولكنه حين يؤدى الدور لايقف عند هذا الحد . بل يكمله إلى حيث ينبغى

أن يكتمل : ينهال على الملك بسيفه الخشبى طعناً وتقتيلاً .

ان قدرة القص ، التى يتحكم فيها الكاتب بدقة فى القصة القصيرة ، تجد فى هذه الرواية متنفساً أكثر اتساعاً ، بحيث يستطيع الكاتب أن يقدم بشمول احداثه وأشخاصه رغم انطلاقه أيضاً من نفس منطلق القصة القصيرة .. لحظة هامة فى حياة انسان . هذه اللحظة فى الرواية ، هى لحظة البلوغ لدى المراهق «متولى» . هذه هى اللحظة الأساسية والتى تنتهى بها الرواية . وحتى نصل اليها يقودنا الكاتب بدءاً من لحظة أخرى هامة ، ولكن – ليست بنفس الدرجة – وهى لحظة انتقال أسرة الطفل من مدينة اقليمية «طنطا» إلى العاصمة ، وماترتب على ذلك من علاقات وأحداث خاصة بالطفل وبالأسرة وبالوطن .

وبقدر عالٍ من التجريد ، يمكننا أن نجد محورين أساسيين فى الرواية ينبنيان على علاقة الطفل (المركز) بمن حوله . العلاقة الأولى هى علاقته بمجموعة الأطفال أبناء الجيران وأبرزهم سناً وتمرداً (على بن فريدة) ، وهذه العلاقة هى التى تقود الراوى (متولى) إلى اكتشاف العالم الخارجى وصولاً إلى أزمة الوطن الذى عانى من وطأة الاحتلال وعدم قدرة حزب الوفد على تحقيق آمال الشعب فى الغاء معاهدة ١٩٣٦ . وعبر على يتعرف متولى على الأسطى جابر الفدائى الذى سافر للنضال ضد الانجليز فى قناة السويس . أما العلاقة الثانية فهى علاقته بسعاد ابنة الجيران الأكبر سناً ، والتى تقوده رويداً رويداً إلى اكتشاف العالم الآخر ، عالم المرأة والحب والبلوغ .

تبدأ الرواية وتنمو مراوحة بين المحورين دون أن تشعر بانفصال بينهما ، حيث يتقافز الراوى بينهما (كطفل يسعى للاكتشاف) . وعبر رؤيته نرى كيف تسير الأمور فى الأسرة وفى الشارع وفى المدرسة ، وينتقل الينا جو هذه الفترة بصراعاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، عبر حديث الرجال والنساء والمدرسين والتلاميذ . ويستغرقنا هذا الجو تماماً حتى نجد أنفسنا فى النهاية وقد تلاحم المحوران فى فعل واحد نهائى ، هو جماع للتراكمات الصغيرة التى بناها كل من المحورين . هذا الفعل هو قدرة متولى على لقاء سعاد ، فى نفس اللحظة التى كان يفكر فيها فى بندقية الأسطى جابر (يطعن بها جندياً انجليزيا ، ويصيح هو الآخر هاه» .

وبعيداً عن أية تفسيرات ساذجة لدلالة هذا الفعل أو لرموز الأشخاص ، فان اجتماع المحورين الخاص والعام فى فعل واحد ، كافٍ لأن يشير إلى ما تمثلاه فى

الرواية .. ذلك أن البلوغ ليس مجرد فعل فيزيائى ، وانما هو أيضاً بلوغ الوعى إلى درجة النضج . ومع ذلك فإن هذه النهاية تشير أيضاً إلى بلوغ الشعب المصرى إلى الطريق الصحيح لتحقيق الاستقلال وهو الكفاح المسلح ، بدلاً من مماطلات الوفد ، ولعل هذه هى دلالة عنوان الرواية ، ودلالة الفقرة الأخيرة منها :

«ظللت واقفاً فى مكانى ، لا أنظر إلى شىء محدد ، أحسست بقطرات المطر تتساقط ببطء ، على رأسى ، ووجهى ، وتتسلل عبر ملابسى إلى جسدى . اندفع المطر بقوة ، غسل وجهى وشعرى . تحركت بهدوء ونحو باب السطوح . ووقفت أرقب المطر المنهمر» .

وهكذا ، فإن هذه الرواية قد أتاحت لاسماعيل العادلى مجالاً أرحب لتقديم قدراته القصصية ، وأعطته مساحة أوسع ليظهر قدرته على فهم طبيعة الفعل البشرى بقدر عالٍ من الشمولية والالمام . ولكن الأهم من ذلك هو أنها أتاحت له فرصة لكى يتجاوز بعض التناقضات التى اكتنفت رؤيته فى كثير من القصص القصيرة . فكما سبق القول ، فقد بدأ الكاتب من أرضية الاحساس بالقهر والعجز عن الفعل فى الستينات ، وتبدى هذا حتى فى شكل القصص التى كتبها فى تلك الفترة . ورغم تطور شكله القصصى فى الثمانينات نحو الاكتمال (اكتمال الفعل والشخوص) ، الا اننا كنا ما نزال نشعر أن الإحساس بالعجز عن الفعل ، يكتنف أعماق هذا الكاتب ، الأمر الذى جعله ينهى معظم قصصه بنهايات محايدة (راجع على سبيل المثال قصة الحلم فهى دالة) . وحتى القصص التى تنتهى بأفعال محددة ، يكتنفها قدر من الخواء الداخلى . مثال ذلك قصة «المشهد الحادى عشر» التى أشرنا إليهما . فرغم أنها تنتهى بقرار المواجهة ، بل حتى فعل المواجهة ، تكتشف – فى نفس اللحظة ، أن المواجهة تتم بسيف خشبى .

فى الرواية نجد جديداً بهذا الشأن . فالراوى يندرج بتصميم فى طور الرجولة ويتمثل جيداً امكانيات الفعل ، على المستويات المختلفة ؟ ويبدأ فى ممارساتها بوضوح ، ودن تراجع . فما هو تفسير ذلك ؟ هل هو مجرد شكل الرواية الذى أعطى الكاتب مجالاً أكثر اتساعاً لصياغة رؤيته ؟ ربما ! هل هو تطور فى رؤية الكاتب ، واكب تطوره نحو الرواية ؟ ربما ! أم أن هناك متغيرات فى الواقع يراها الكاتب ، أو يحدس بها ، جعلته أكثر ايماناً بالمستقبل وبالأجيال القادمة : متولى وطارق .. الخ ؟ ربما أيضاً .

ألفت الروبى

ألفت الروبى

رسالة ألفت الروبي إلى الأجيال القادمة*

يضم هذا الكتاب الدراسات التى كانت تود مؤلفتها إصدارها - مع دراسات أخرى لم تتحقق على الورق - فى كتابين على الأقل ؛ أحدهما عن تشكل الأنواع القصصية فى التراث العربى ، والثانى عن بلاغة المرأة العربية الحديثة ، إبداعاً ونقداً .

مؤسف ومؤلم أن الحياة لم تمهل ألفت الروبى كى تنجز بقية المشروع ، وتنشره على الناس بالكيفية التى تطمئن إليها . وانطلاقاً من هذا الأسف والألم نحاول - وهيهات - أن نقوم بهذه المهمة قدر مانستطيع . نحاول أن نستبطن - من خلال المنجز - ماكان سينجز ؛ ملامح المشروع الكبير الذى كان يمور به ذهن ألفت الروبى ومشاعرها وأحلامها ، منذ بداية حياتها العلمية ى أوائل السبعينيات ، وحتى رحلت فى يونيو عام ألفين .

التحقت ألفت الروبى بحقل الدراسات الأدبية بعد حصولها على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٧١ . أنجزت رسالتها للحصول على درجة الماجستير فى موضوع عنوانه «الصورة الفنية فى شعر بشار بن برد» لم ينشر . ولست أدرى إن كانت دراستها لهذا الموضوع قد فرضت عليها - مثلما حدث معى على سبيل المثال - الخضوع لمواضعات أكاديمية أو إنسانية ، أم أنه كان البذرة الأولى غير المتبلورة ، لمشروعها الذى أخذ فى التحقق . بعد ذلك ، سجلت ألفت الروبى رسالتها للحصول على درجة الدكتوراه فى موضوع «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» (صدر سنة ١٩٨٢) ، وتقدم فيها تحليلاً

* كتبت كمقدمة لكتاب ألفت الروبي : بلاغة التوصيل وتأسيس النوع . الهيئة العامة لقصور الثقافة الجماهيرية ٢٠٠١ .

ذكياً وعميقاً للجذور الفلسفية لمجمل النظرات البلاغية والنقدية للشعر فى التراث العربى القديم ، وهو الجهد الذى استكملته فى دراستيها المنشورتين فى هذا الكتاب «مفهوم الشعر عن السجلماسى» (١٩٨٤) و «المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى» (١٩٩٢) .

مثَّل هذا الاتجاه إنجازين مهمين فى مشروع ألفت الروبى النقدى : الأول ، وضع القدم على مشكلة مهمة فى النقد العربى قديمه وحديثه وهى «مشكلة التجنيس» أو تصنيف الأنواع الأدبية . والثانى هو اكتشاف هيمنة النوع الشعرى ، وغياب الاهتمام بالأنواع النثرية مع تعددها وتميزها . ومن هنا كانت الانتقالة الثانية فى المشروع ؛ وهى التحول إلى دراسة الفنون القصصية القديمة التى كان أستاذنا المرحوم الدكتور عبدالمحسن طه بدر قد نبه إلى أهميتها فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه «تطور الرواية العربية فى مصر» .

لاشك أن الدافع الأساسى لنشأة البلاغة ثم النقد فى التراث العربى كان دافعاً تجنيسياً ، لأنها انطلقت بصفة أساسية - كما هو معروف - من البحث فى قضية إعجاز القرآن ، أى الخصائص المتعددة - وخاصة الفنية - التى جعلته متفوقاً على غيره من النصوص اللغوية ، ومن بينها - بالطبع - الشعر الذى هو أعلى الأقوال بلاغة عند العرب . من هنا كان التمييز بين الشعر والقرآن محوراً لكثير من دراسات النشأة ، التى سرعان ماتحولت إلى التركيز على خصائص الشعر وتمحيصه ، بعد أن فرغت من مهمة إثبات إعجاز القرآن . وهذا التركيز هو الذى استمر موضوعاً للنقد حتى بداية العصر الحديث ، حيث دارت الكتب الأولى فى النقد العربى الحديث (المرصفى / أحمد ضيف / طه حسين .. الخ) حول الشعر أيضاً دون أن تتطرق إلى الأنواع النثرية بقوة .

وحدث الاهتمام الحاد بقضية النوع الأدبى مع الوجود القوى للأنواع النثرية (المقال والقصة القصيرة والرواية والمسرحية) فى الأدب العربى منذ بداية القرن العشرين ، مما طرح على الدارسين والمترجمين مهمة التمييز النظرى بين هذه الأنواع وإبراز الفروق بينها أمام الكتاب والقراء معاً .

كان من الطبيعى أن تنطلق هذه الدراسات خلال النصف الأول من القرن من المفاهيم الأوربية للأنواع الأدبية ، باعتبار التسليم الضمنى أو المعلن بأن الأنواع النثرية قد جاءت متأثرة بهذه الأنواع الأوربية ، ورويداً رويداً أخذ الانتباه يلتفت إلى احتمال الصلة بين الأنواع النثرية الحديثة والأنواع النثرية فى التراث

العربى القديم . ومن هنا كان لابد من العودة إلى تلك النصوص النثرية وإعادة فحصها وتمحيصها للإمساك بخصائصها الفنية وملامح القص فيها .

غير أن الدراسات المبكرة فى هذا الشأن – مثل كتابات شوقى ضيف (الفن ومذاهبه فى النثر العربى) وغيره كانت – كتابات وصفية عامة تخلو من التحليل الدقيق للخصائص الفنية لتلك النصوص ، ولاتبرز التمايزات النوعية بينها ، وكان هذا هو الدافع الأساسى وراء توجه ألفت الروبى إلى دراسة الفنون القصصية فى التراث العربى لسد هذا النقص الفادح فى دراسة الأدب العربى . فجاءت أولى دراساتها بعنوان «الموقف من القص فى تراثنا النقدى» سنة ١٩٩١ مبرزة التجاهل النسبى للنقد القديم لهذه الأنواع ، ثم أخذت تبحث عن ملامح هذا القص فى النصوص النثرية ذاتها ، كما هو واضح فى الدراسات المنشورة فى هذا الكتاب .

وقارئ هذه الدراسات يستطيع أن يلمح تميزها بعدة خصائص لم تتحقق فى الدراسات السابقة أو المعاصرة لها . أولى هذه الخصائص هى أن وعى ألفت النقدى الاجتماعى قد استطاع أن يلتقط أن العصر العباسى كان يشهد – بسبب التطور الطبقى للفئات الوسطى من المجتمع – أنماطاً من التحول فى الكتابة ، وخاصة فى إطار النوع المسمى تقليدياً بالرسالة ، بحيث كانت تتجه – من الداخل– نحو الكتابة القصصية ، من هنا ابتعدت ألفت عن دراسة النصوص التى اتفق تقليدياً على تصنيفها بوصفها نصوصاً قصصية ، مثل المقامات وكليلة ودمنة وأقاصيص الجاحظ وغيرها ، لتمسك بهذه النصوص الكبيرة ، التى لمحت فيها هذا التحول ، الذى يبدو لى أن ألفت كانت تبحث فيه عن ملامح روائية ، وليس فقط قصصية ، بل حتى يمكن القول ملامح روائية متقدمة ، أى ديالوجية ، وليس رواية مونولوجية بسيطة . لم تقل ألفت ذلك ولم تعلنه ، لكننى أستطيع أن أحدس به واضحاً سواء فى دراستيها عن التوحيدى أو فى دراستها عن «رسالة الغفران» . وقد نجحت – بسبب إتقان أدواتها التحليلية الدقيقة – فى الإمساك بخصائص لغوية وبنائية تدعم هذا الحدس بوضوح فى هذه النصوص .

وبمعنى ما فإن هاجس التجنيس عند ألفت ، كان يبحث فيما هُمّش ، سواء فى التراث أو فى الأدب الحديث . فهذه العناصر القصصية التى أمسكت بها كانت مهملة تماماً من قبل النقاد سواء القدماء أو المحدثون . وإذا كان المحدثون قد أدركوا بعض الأنواع القصصية الواضحة مثل التى سبق أن أشرنا إليها ، فإن الاهتمام بالعناصر القصصية فى النصوص التى درستها ألفت لم يكن – قبلها – قد

تعدى مجرد الإشارة ، دون تحليل مستفيض كالذى فعلته . هذا الأمر نفسه ينطبق على دراستها عن عبد الله النديم ، الذى أهمله النقد الحديث تماماً ، رغم وضوح العناصر القصصية فى مجمل كتاباته ، إلى الحد الذى يجعلنى أنا شخصياً أقود نتائج تحليلها إلى مالم تعلنه ، وهو أن كتابة النديم كانت هى النموذج الوحيد القادر ، لو تم الاهتمام به ومتابعته والكتابة على منواله ، أن يقدم قصاً عربياً حقيقياً ، يحقق محتوى شكلنا ولايسقط فى أسر التبعية للنماذج السابقة ، سواء فى التراث العربى أو الأشكال الأوروبية .

وبمعنى ما ، أيضاً ، يبدو لى أن دافع التضامن مع المهمش والمضطهد - كما كانت شخصية ألفت النبيلة فى حياتها - كان هو الدافع أيضاً للتوجه - فى عقد التسعينات - للبحث عن بلاغة المرأة ، سواء فى الكتابات النقدية للنساء العربيات المحدثات أو فى الكتابات الإبداعية . لاشك أن هذا التوجه قد توافق مع مد الحركة النسوية فى العالم العربى فى هذا العقد ، ولاشك أيضاً أنه قد توافق مع كون الكاتبة امرأة تعى هموم المرأة ومشاكلها وتعيشها لحظة بلحظة ، غير أن هذا كله لم يقد ألفت إلى التخلى عن حيادها العلمى وموضوعيتها بوصفها باحثة أكاديمية . فقد جاء تحليلها ، كما جاءت أحكامها - فى النهاية - دقيقة بشأن الإيجابيات والسلبيات ، سواء فى كتابتها عن مى زيادة أو عن مى التلمسانى أو عن نورا أمين ؛ رغم النزعة التشجيعية التى أولتها لهاتين الكاتبتين الشابتين . وربما كانت الدقة المنهجية واتزان الشخصية وراء عدم مغالاة ألفت أيضاً فى كتاباتها فى التوجه النسوى ، فقد ظلت دعوتها أن تأخذ المرأة حقوقها وتتخلص من قهرها بنفسها - كى تكون ندا فاعلاً فى الحياة مع الرجل . ولايخرج عن هذا من وجهة نظرى - بحثها الرائد الذى قدمت ملخصه فى ديسمبر سنة ١٩٩٦ (ندوة محمد حسين هيكل بالمجلس الأعلى للثقافة) ، عن «بداية نسائية للرواية العربية» على يدى زينب فواز ولبيبة هاشم ، والذى فتحت فيه أفقاً تلقفه الآخرون وأخذوا يتحدثون عنه دون معرفة أو دراسة . ومن المؤسف أن ألفت قد ظلت تعمل فى هذا البحث حتى قبيل وفاتها . لأنه فى تقديرى بحث شديد الأهمية ، ليس فقط فى حقل الدراسات الأدبية . وإنما لأنه كان يمثل - بالنسبة لها - ذروة مشروعها العلمى والإنسانى ، ففيه اجتمعت كل همومها فى البحث عن هوية علمية وإنسانية متميزة ، لكن الأمراض الخبيثة حالت دون إتمامه . ومع ذلك يبقى لها حق الريادة فى هذا الميدان .

لقد كانت ألفت واحدة من أنبه بنات جيل السبعينات الذى شهد ازدهار

الحركة الطلابية وانهيارها ، حملت هموم الوطنيين من أبناء مصر ، وأصابتها إحباطاتهم ، وانهيارات أحلامهم بعد كامب ديفيد ، لكن صلابتها ظلت قوية ، وحرصها على علمها وقيمها ، كان وراء إنجازها الذى كان قد أخذ فى التبلور ، وكان المستقبل يعدها بالكثير ، لكن ماتركته كاف ليكون بصمة خاصة واضحة لايزول أثرها ، وستثمر فى أبحاث زملائها وطلابها فى مستقبل البحث العلمى فى العالم العربى كله .

مجدى حسنين

مجدى حسنين*

لماذا يضطر إلي الموت ؟

لأن الحياة قد أصبحت تحتاج إلى جهود خارج حدود الطاقة لكى تحتمل أو تعاش .

تحتاج أن يظل الإنسان طوال اليوم خارج بيته بعيداً عن أهله وأولاده ، يبحث عن عمل ، لعله يضمن لقمته ولقمة أولاده ، تحتاج أن يصبح الإنسان بهلواناً يقفز من موقع لموقع حتى يوفر لأولاده الحد الأدنى من المستقبل الإنسانى المقبول .

تحتاج أن تقبل التعامل مع من تود أو لا تود . من تحترم ومن لاتحترم ، وأن تضغط على نفسك حتى تخفى احتقارك لمن يستحق الاحتقار ، وألا تصفع من يليق به الصفع .

تحتاج أن تخفى مشاعرك وآراءك وتحتفظ بها لنفسك ، وتقدم للآخرين ما ترى أنه يرضيهم ولايفقدك لقمة عيشك .

تحتاج أن تقتل مشاعرك الإنسانية ، جوانبك الرومانسية ، قدرتك على الإبداع وعلى البحث العلمى الجاد ، لأن السادة لايحبون هذه الأشياء ولايحتاجونها، وربما رأوا فيها ما يزعجهم ويهدد هدوءهم واطمئنانهم إلى مقاعدهم الوثيرة .

تحتاج أن تذهب كل يوم إلى بيت أمك فى قليوب بعد منتصف الليل يومياً لأنك لاتجد خرم إبرة فى القاهرة الواسعة .

---

* قاص وصحفي مات في بداية العقد الثالث من عمره .

تحتاج ألا تكون قد تخرجت فى دار العلوم حتى توافق كلية الآداب على تسجيلك بدرجة الماجستير .

تحتاج أن تذكر النقاد دائماً بأنك نشرت مجموعة قصصية ، كى يدركوا أنك لست مجرد صحفى جوال .

تحتاج أن تنشر فى القدس مالا تنشره الأهالى ، وأن تنشر فى الأهالى مالا تكون راضياً عنه بالضرورة .

وتحتاج أخيراً إلى أن تعمل مائة ساعة فى أسبوع ، فى مؤتمر تعلن بعد وفاتك أنك لست معجباً به ولا راضياً عنه .

هنيئاً لك الموت يامجدى ، ولن نقبل عزاء هذه الحياة فيك .

كتب أخري للمؤلف

مؤلفات :

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو . ط ١ دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦ ط٢ سنة ١٩٩١ . ط٣ دار الثقافة العربية . القاهرة ٢٠٠٢ .
- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل . دراسة فى قصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» ط١ دار الفكر الجديد بيروت . ط٢ دار شرقيات القاهرة ١٩٩٦ .
- أمل دنقل كلمة تقهر الموت . بالاشتراك مع عبلة الروينى الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٠ .
- علم اجتماع الأدب . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة ١٩٩٢ .
- العروض وإيقاع الشعر العربى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٣ .
- البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٣ .
- محتوى الشكل فى الرواية العربية . الجزء الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٦ .
- الإيقاع فى شعر السياب . دار نوارة للنشر . القاهرة ١٩٩٦ .
- كتاب العروض للأخفش . تحقيق ودراسة . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٨ .
- المدخل الاجتماعى للأدب ، من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعى الشامل . دار الثقافة العربية . القاهرة ٢٠٠١ .

تحت الطبع :

- قضايا النقد والإبداع العربى .
- الأنواع النثرية الحديثة فى الأدب العربى ظواهر وإشكاليات .
- أمل دنقل ، مختارات ودراسة .
- مختارات الشعر العربى الحديث فى مصر.

كتب محررة :

- لطيفة الزيات : الأدب والوطن . دار نور ومركز البحوث العربية . القاهرة ١٩٩٦ .

- المسألة الفلاحية والزراعية فى مصر . مركز البحوث العربية . القاهرة ١٩٩٢ .

كتب مترجمة بالاشتراك مع أمينة رشيد :

- الأيديولوجية لميشيل ڤادية . دار التنوير . بيروت ١٩٨٢ .
- المكان . رواية لآنى إرنو . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٤ .
- الأشياء . رواية لجورج بيريك . دار شرقيات . القاهرة ٢٠٠١ .
- مداخل الشعر . دراسات لباختين ولوتمان وكوندراتوف . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة ١٩٩٦ .

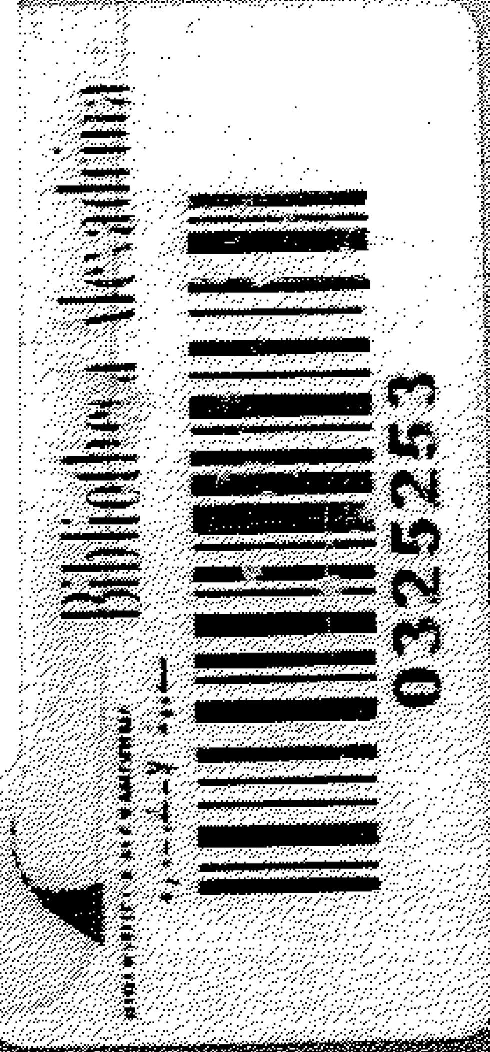
مراجعة ترجمات :

- النقد الاجتماعى لبيير زيما . ترجمة عايدة لطفى . دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة ١٩٩١ .
- القصة الرواية المؤلف دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة . ترجمة د. خيرى دومة . دار شرقيات . القاهرة . ١٩٩٧ .
- نموذج طفولة . رواية لكريستا ڤولف ترجمة د. هبة شريف . دار شرقيات القاهرة ١٩٩٩ .

مؤلفات إبداعية تحت الطبع :

- «ليل مدريد» رواية .
- «صباح وشتاء» نصوص قصيرة .

فهرست


Bibliotheca Alexandrina
0325253